yeni sinema

4

sinema dergisi.

aralık 1966 ocak 1967. sayı 4



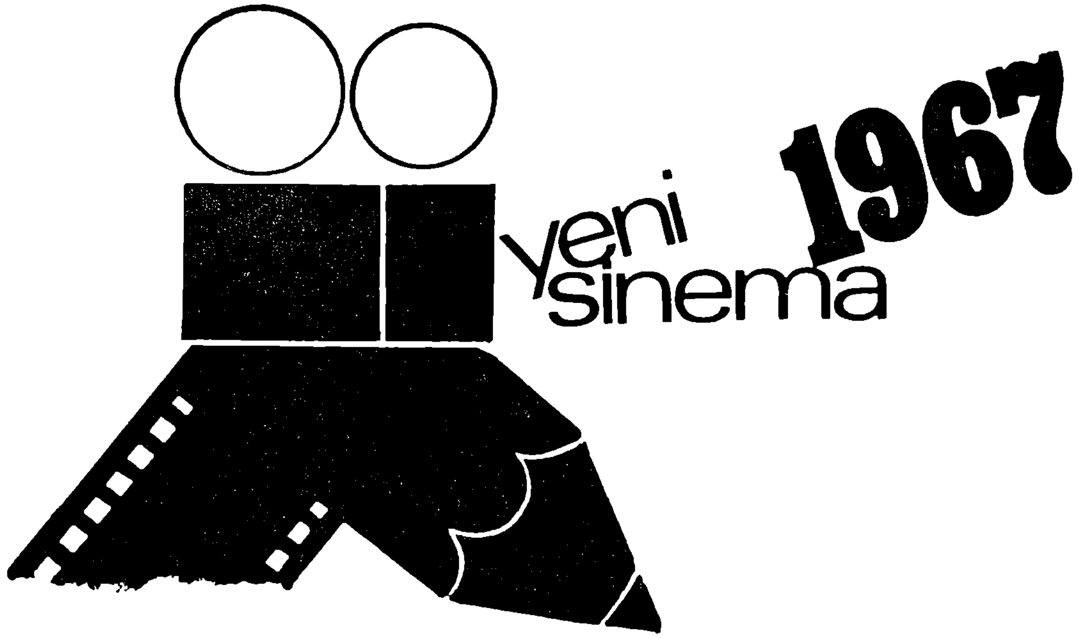
●godard
●cinema nôvo
●yerli sinema filimler
●sinemada shakespeare

yeni sinema 4

yıl 2 sayı 4 aralık 1966 — ocak 1967

içindekiler

yeni sinema — sinematek'in organı olarak yaz ayları dışında iki ayda bir yayınlanır sinema dergisi — sahibi sinematek adına şakir eczacıbaşı — yazı işleri sorumlusu hüseyin hacıbaşıoğlu — yazı kurulu onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo — grafik sungu çapan — dergide yayınlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz — dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi saat 10 - 12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir — yönetim yeri sinematek derneği, mis sokak, 12 şerif han kat 3, beyoğlu/istanbul — her çeşit yazışma p. k. 307 beyoğlu/istanbul — sayısı beş, yıllığı kırk liradır — dizgi, baskı çeltüt matbaacılık — baskı tarihi 18 ocak 1967 —



YENİ SİNEMA 1967

İlk kez «Yeni Sinema», adını kaynağı olan büyük bir sinema olayına doğrudan doğruya eğilen yazılarla karşınıza çıkıyor. Ülkemizde hâlâ sinemanın sanat değerleri üstüne bulanık tartışmalar yapılırken, yeryüzünde sineması bilinmeyen ülkelerin bilinmeyen genç kuşakları, eleştirmenlerin «Yeni Sinema» adını verdikleri genç bir akımın heyecan verici ürünlerini birbiri ardından patlatıyorlar. Brezilya'dan Çekoslovakya'ya, İtalya'dan Küba'ya kadar bütün ülkelerde, yaşları otuz civarında düzinelerle yönetmen kendi kuşaklarının sorunlarını, kendi ülkelerinin ve çağdaş yeryüzünün çarpıcı, içten görüntülerini gözüpek bir sinema anlatımıyla ak perdeye yansıtıyorlar. Bu akımın genel bir kuramı yok elbette. Ama gene de hangi ülkede, hangi yönetim altında bulunursa bulunsun «genç insan» ın evreni ortak özellikler taşıyor.

«Yeni Sinema» nın neredeyse klasik olmaya başlayan eserleri de, yönetmenleri de ülkemizde pek az tanınıyor. Bu sayımızda, Gideon Bachmann, iki İtalyan «Yeni Sinema» cısının, Bernardo Bertolucci ile Marco Bellochio'nun sinemasını anlatıyor. Louis Marcorelles düzenlediği açık oturumla bize Güney Amerika'da hepsi de birbirinden önemli filmler yapmış olan «Cinema Nôvo» nun altı üyesini tanıtıyor. Tuncan Okan'ın hazırladığı «Festivaller' 66» da ise bu genç sinemacıların uluslararası şenliklerde kazandığı başarıları izlemek olanağını buluyoruz. Bu sayımızda bir küçük kesitle vermeye çalıştığımız «Yeni Sinema» hareketinin yeni yankılarını önümüzdeki sayılarda daha geniş bir biçimde yayınlıyacağız.

Üçüncü sayıda başladığımız «Türk Sinemasının Sorunları» na bu ay da devam ediyoruz. Semih Tuğrul'un, Rekin Teksoy'un, Agâh Özgüç'ün eleştirme, inceleme ve derlemeleri yerli sinema'nın şimdiye kadar gereğince irdelenmemiş yönlerini aydınlığa çıkarıyor ya da tamamlıyor.

Son aylarda biri Sinematek'te, öbürü ise kent sinemalarından birinde gösterilen iki film, Türk sinema seyircisinin iki yönetmen üzerinde uzun boylu tartışmasını sağladı. Jean-Luc Godard'ın «Çılgın Pierrot» su ile Grigori Kozintsev'in «Hamlet» i gerçekten de son yılların en önemli sinema yapıtlarından ikisiydi. Bu tartışmalara «Yeni Sinema», Peter Brook, Steffen Wolf'un ve Pierre Billard'ın Shakespeare uyarlamaları konusundaki yazıları ve François Truffaut, Jak Şalom ve Sungu Çapan'ın Godard'ı ele alan yazılarıyla katılıyor. Ve yeni yılla birlikte «Yeni Sinema» da yeni yazarlar, yeni çevirmenler: Tulan Alkara, Oğuz Alpöge, Faruk Atasoy, Jak Şalom, Işıl Zabunyan, M. Emre, Murat Belge, Ayşe Ilıcalı.

YENİ SİNEMA

SEMİH TUĞRUL
TÜRK SİNEMASININ 50. YILI
"KARAKOLDA AYNA VAR"

Yanlış anlaşılmasın. Yazıma bu başlığı istiyerek seçmedim. «Karakolda ayna var» son aylar içinde gördüğüm bir Türk filminin adıdır Bir yanda «Aşkın Gözyaşları», ortada «Pembe Kadın» anlamsızlığı, öte yanda «Karakolda ayna var». Bu filmlerimizin adları 50. yılını idrak eden Türk filmcilik endüstrisinin fikir ortamını kendiliğinden tanımlamış oluyor.

Başka Türk filmlerinin de adlarını sıralayabilirdim. Ama neye yarar Yeşilçam sokağı argosundan örnekler vermekle bir yere ulaşılmaz. Amacım «Karakolda ayna var» filmini, bu filmin yapımcısını, yönetmenini kınamak da değil. Filmciliğimizin bugünkü ortamında artık şu yapımcıyı ya da bu yönetmeni bireysel olarak kınamanın bir anlamı kalmadığına inanıyorum.

Bundan önce kaliteli filmler çevirmiş, hepsi başarılı değilse bile, iddialı filmlerle ortaya atılmış bir Halit Refiğ, şimdi tutar da, «Karakolda ayna var» gibi bir filmi yönetirse, bu herşeyden önce Halit Refiğ'in değilse bile, Türk filmcilik endüstrisinin hasta olduğunu gösteren bir işarettir.

İstanbul Amerikan kolejinde eğitimini tamamlamış; kültürlü, dünya sinema tarihini, yedinci sanattaki çağdaş akımları bilen, yönetmenliğe atılmadan önce başarılı bir sinema yazarı, öfkeli ve acımasız bir film eleştirmeni olan, o sıralarda her fırsatta Türk filmciliğine dolu dizgin atıp tutan, ikide birde «Türk filmciliği kurutulması gereken bir bataklıktır» diye kesin yargıları öne süren bir Halit Refiğ bugün «Karakolda ayna var» lara, «İstanbulun kızları» na imzasını hiç çekinmeden atıyorsa bunun mutlaka çok önemli bir nedeni olmalıdır

Gerçekten de bu önemli «nedenleri» Halit Refiğ'lerin, Atıf Ylmaz'ların, Metin Erksan'ların, Türk sinemasının iyi niyetli genç yapımcılarının kişisel davranışlarının dışında aramak gereklidir.

«Karakolda ayna var» filmini kalemime ve dilime dolayıp, örneğin Halit Refiğ'in sekiz yıl önce yaptığı gibi, «Türk filmciliği denen bataklığı kurutalım» diye öfkeli nutuklar çekecek değilim. Kaldı ki, adını andığım, üzerinde durduğum bu film, kendi türü içinde, hiç de başarısız sayılacak nitelikte değil. İddiasız, alelâde, yabancı sinemalarda yüzlerce örneğini gördüğümüz, oyalayıcı, eğlendirici bir yapıt. Roma'dan, Hollywood'dan, Tokyo'ya kadar, şimdi bütün dünya filmciliğinde pek yaygın olan James Bond salgınının etkilediği bir avantür filmi.

Gazetelerde yayınlanan piyasa romanlarının, güreş tefrikalarının üzerinde durmak, bunları incelemeye kalkışmak ne denli anlamsız bir çaba ise, bu tür filmlerin üzerinde durmak da, sinema yazarları için anlamsız bir davranıştır diyebilirsiniz. Doğrudur Fakat, Türk filmcilik endüstrisinin şaşırtıcı bir ortamı vardır. Piyasa romanları, güreş tefrikaları için geçerli olan tutumun, sinema yazarları açısından benimsenmesine bugün imkân yoktur. Türk filmcilik endüstrisinin hastalığı deşilmek isteniyorsa, sinema yazarları, film eleştirmenleri bu tür sinema yapıtları üzerinde de durmak zorundadırlar.

«Karakolda ayna var» gibi bir film her şeyden önce adına bakılarak küçümsenebilir aydınlar tarafından. Oysa, film önemsiz bile olsa, ortada hiç de küçümsenmemesi gereken bir olay vardır. Bu olay film yönetmeni Sayın Bay Halit Refiğ'in sinemayı öğrendiğini, bu sanatın temel kurallarını artık iyice bildiğini göstermektedir. Seyredin «Karakolda ayna var» ı. Filmde en küçük bir kuruluş hatası bulamayacaksınız. Olaylar süratli bir tempo ile, iyi düzenlenmiş, kaliteli olarak çekilmiş bir görüntü dizisi içinde seyircinin önüne seriliyor. Doğrusu istenirse, bu karakollu, aynalı filmde öyle pek aşırılıklar da yok. Tam tersine, iyi bir oyuncu yönetimi var. Sürprizler, beklenmedik gelişmeler var. Kısacası, filmin grafisi başarılı. Ama, denilebilir ki, kadın polis tipi inandırıcı mı, Türkiyede böyle şeyler olur mu? Olabilir de, olmıyabilir de. Bunlar önemli değil.

Onemli olan bu kadar yıllık tecrübesinden sonra Halit Refiğ gibi bir yönetmenin bu türde filmleri çevirmek zorunda kalmasıdır. İşte bunun nedeni araştırılmalıdır öncelikle. Ve bunun nedeninin araştırılması çabasına Halit Refiğ de, öteki genç yönetmenler de katılmalıdırlar.

Bundan on yıl kadar önce Halit Refiğ sinema yazarlığına atıldığı zaman, aralarında benim de bulunduğum birkaç film eleştirmeni günlük gazetelerde, haftalık dergilerde, o yayın organlarının yöneticilerinin inançsızlığına rağmen, adetâ yangından mal kaçırır gibi, üstelik emeğimizin karşılığını bile almadan, sinema üzerine yazılar yazıyorduk.

Halit Refiğ gibi sağlam sinema kültürüne sahip bir genç arkadaşın aramıza katılmasını çok olumlu karşılamıştık. Sonradan o ve onun gibi bir iki sinema yazarı daha eleştirmenlikten yönetmenliğe atıldılar. Heyecanlıydılar İyi ve kaliteli filmler yapabileceklerine inanıyorlardı. Yazarlıkta kalan bizler, klasik deyim ile, arkadaşlarımızın kameranın arkasına geçmelerini sevinçle karşıladık. Bu gençlerin mesleğe girmeleri Türk filmciliği için bir umut kapısının açılması demekti. Sinema yazarı arkadaşlarımdan çoğu gibi, ben de bu ekibin ortaya koyduğu ilk filmleri aşırı bir iyimserlikle tuttum, övdüm. O zamanın koşulları içinde tüm sinema yazarlarının, film eleştirmenlerinin böyle davranması gerekliydi.

Hemen hemen sekiz yıl geçti aradan. Sekiz yılda ülkemizde çok şey değişti ama Türk filmciliğinin içinde bocaladığı koşullar hiç değişmedi. Değişmek bir yana, bu koşullar büsbütün kötüleşti. İşte Halit Refiğ ve tıpkı onun gibi düşünen bazı genç sinema yönetmenleri bu gerçeği göremiyorlar, görmek istemiyorlar. Gerçek bir anarşi, eşine az raslanır bir enflâsyonist ortamın içinde kendini yitirmekte olan filmciliğimizin asıl şimdi «kurutulması gereken bir bataklık» olduğuna inanmıyorlar. İnanmak şöyle dursun, bu bataklıktan yararlanmak peşinde koşuyorlar. Kendileriyle konuşacak olursanız, size filmciliği meslek olarak seçtiklerini söylüyor, çalışmak zorunluğundan, geçim sıkıntısından, ekmek parasından dert yanıyorlar.

Geçim aracı, meslek, ekmek parası, evde bekleyen çoluk çocuk edebiyatı, ülkemizde bilinen bir gerçektir, çoğu zaman çoğu kişilerin veregeldikleri tavize karşı öne sürülen yaldızlı bir acındırma gerekçesidir.

1958 yılında Türk filmciliğinin fikir ortamı ne idiyse, bugün, 1966'da yine aynı ortamdır. Hatta, bu ortam eskiye kıyasla daha alçalmış, kapkaççı yapımcılar tarafından bilinçli olarak alçaltılmıştır.

Bunun nedenlerinin araştırılması çabasına gelince, bu çabaya kendilerine «prodüktör» lük sıfatını yakıştıran Yeşilçam sokağı ağalarının katılmayacakları tabiidir. Onların savunduğu bir ortam vardır; kendi çıkarlarından yana kendilerinin kurdukları bir ortamdır bu. Bu baylar, şimdiki statüko'nun süregelmesi için sırasında demagojiye sarılmayı, sırasında tehditlere, zora başvurmayı, sırasında da, taktik gereği, susmayı, sinmeyi öngörürler.

Prodüktör beylerin tutumu bu iken, ne acıdır ki, çoğu genç yönetmenler de, kendi çıkarlarının bilincine bile varamadıklarını isbatlayan bir davranışla, bu beylerden yana çıkmakta; Türk filmciliğinin bugünkü anarşik ortamını savunmak için direnmekte ve diretmektedirler. Gerçekte asıl tehlikeli olan davranış budur. Sine - İş Sendikasının iyi niyetli yöneticileri gücenmesinler, bugün filmcilik endüstrimizde henüz sihhatli bir işveren - işçi ayırımı bile yapılmış değildir. Adı geçen sendika, doğrusu istenirse, fikir yönünden de malî yönden de şaşılacak kadar güçsüzdür. Türedi sinema oyuncularına film başına 50 - 60 bin lira ödemekte bir sakınca görmeyen prodüktör beyler, en başarılı yönetmenlere bile, film başına, 15 - 20 bin lira ödemeye zor yanaşmaktadırlar. İşte sayın Halit Refiğ'ler, Atıf Yılmaz'lar, Duygu Sağıroğul'ları ve hepsinin adlarını teker teker saymak istemediğim aynı kuşağın yönetmenleri her şeyden önce bu gerçekleri görmek, kavramak davranışlarını buna göre düzenlemek zorundadırlar.

Böyle yapacakları yerde, Türk filmciliğinin sorunlarının tartışılmasına gelince, hemen her zaman iri sözleri sıralamaları, «ülkenin toplumsal koşullarını bilmekten», «yabancı filmcilerin hegemonyasından» söz etmeleri, «Asya tipi üretim» ve benzeri, sorunumuzun özü ile hiç ilgisi bulunmayan düzmece gerekçelere sığınmaları herhalde olumlu davranışlar değildir.

Bu genç kuşağın hemen hiç biri bir sinema eğitimi görmek olanağına kavuşmamış elemanları için okul niteliğinde olan Sinematek Derneğine karşı taraf tutmak, öfkeli jestlerle Dernek üyeliğinden istifa etmek, her ciddi teşebbüs karşısında dedikodu çamuruna yatarak işin içinden sıyrılmaya, kaçmaya çalışmak yalnız sorumsuzca davranışlar olarak kalmaz, bunun da ötesinde, bu genç kuşak yapımcılarının daha yıllar boyu kendilerini karakollu, aynalı, argolu filmleri yönetmeye mahkûm etmeleri anlamına gelir.

İşte biz bundan yana değiliz. Haydi yine bazılarının adlarını tekrarlıyalım, Halit Refiğ'lerin, Atıf Yılmaz'ların, Duygu Sağıroğlu'nun, prodüktör beylerin empoze ettikleri fikirsizlik potasında eriyip gitmelerinden, yaratıcı güçlerini yozlaştırmalarından yana değiliz.

Genç kuşak yönetmenleri ya bu gerçeği anlarlar, ya da bu ülkede Kültür'e, Sanata, sanatların en etkilisi olan Sinemaya olumlu bir yön verecek bir kadro işbaşına geçince, hep birlikte bu piyasadan silinmeyi göze alırlar. O zaman «ülkenin toplumsal koşulları», «Asya tipi üretim» ve benzeri kulaktan dolma sözler de kendilerini ağır sorumluluktan kurtaramayacaktır Zira, öne sürdükleri bu sözlerin yapageldikleri fikirsizlik örneği filmlerle bir ilişkisi yoktur. Bunun böyle bilinmesinde, artık kartların açık oynanmasında fayda vardır.



LÜTFİ Ö. AKAD / HUDUDLARIN KANUNU 1966



DUYGU SAĞIROĞLU / NUHUN GEMİSİ 1966

REKİN TEKSOY
türk sineması ve devlet

Türkiyede devletin yani «halkın çıkarlarını hukuk ilkelerine göre gerçekleştirmekle yükümlü otoritenin» sinema karşısındaki tutumu nedir? Acaba devlet «halkın çıkarlarını hukuk ilkelerine göre gerçekleştirmek» görevini nema alanında yerine getirmekte midir? Sinemanın başka sanat dallarına oranla halkla çok daha yakın ilişkiler kurması, halkı çok daha geniş ölçüde etkilemesi, hele birçok ülkelerde başarılı bir eğitim ve bilinçleşme aracı olarak kullanılması, yukardaki sorunun ortaya atılmasını haklı kılan nedenlerin başlıcalarıdır.

Gerçekten şimdiye kadar da Türkiyede devlet sinemaya, devletçiliğin en gözde olduğu dönemlerde bile ilgi göstermemiş, sinemayı sadece Belediyelere gelir sağlayan bir eğlence aracı saymıştır. Hattâ iktidarı elden kaçırmamak uğruna «hukuk dışı tutum ve davranışlarıyla meşruluğunu kaybeden» iktidar bile, siyasal görüşlerinin beyaz perdede propogandasını yapmakta olan sinemadan yararlanmayı düşünmemiştir

Sözkonusu kanunlardan, Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun, Fikir ve Sanat eserlerinin çeşitleri başlıklı bölümünün IV sayılı ara başlığı, «sinema eserleri» adını taşır Bu ara başlığın ardından gelen beşinci madde şöyledir

«Sinema eserleri şunlardır

1 — Sinema filimleri,

2 — Öğretici ve teknik mahiyette olan veya günlük olayları tesbit eden filimler.

3 — Her nevi ilmi, teknik veya bedii mahiyette projeksiyon diyapozitifleri» Aynı kanunun sekizinci maddesinin koyduğu kurala göre

«Bir eserin sahibi onu vücuda getirendir. Bir sinema eserinin sahibi onu imal ettirendir.»

80. madde ise şu hükmü getirmektedir

«Ticari maksatlarla imal edilen sinema eserlerinde baş rolü alanlar, senaryo sahibi, besteci, rejisör, operatör, koro veya orkestra şefi, solistler filmi imal eden kimselerden filim ve reklâmlarında adlarının zikredilmesini isteyebilirler..

Birinci fıkrada sayılan kimseler sinema eserlerinin umuma arzı veya radyo yahut buna benzer vasıtalarla yayımı sırasında yapılan reklâm ve ilânlarda da sinema veya radyo işletmelerinden adlarının zikredilmesini isteyebilirler.»

Görüldüğü gibi projeksiyon diyapozitiflerini de sinema eseri sayacak kadar geniş bir tanımlama yapan kanun, sinema eserinin sahibi onu imal ettirendir (yapımcı) kuralıyla, sinema eserini sadece ekonomik bir ürün olarak ele almış, bir sinema eserinin asıl yaratıcıları olan emekçilerin (yönetmen, senaryo yazarı, besteci, oyuncular v.b.) kanunun getirdiği koruyucu hükümlerden yararlanmalarını önlemiştir Bugün bir çok ülkelerde senaryo yazarı, yönetmen ve besteci sinema eserinin «ortak yaratıcıları» sayılmaktadır. Bu ortak yaratıcılar arasına yapımcının da katılması yolundaki eğilimler henüz tartışılmaktadır Bizim kanunumuzda yer almayan ortak yaratıcılar kavramı, ortak yaratıcıların da Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun getirdiği koruyucu hükümlerden yararlanmaları sonucunu sağlamaktadır. Bizde ise bu korumadan yararlanan sadece yapımcıdır. Türkiyede filmin sahibi yapımcı olunca «eserin umuma arzedilip edilmemesini sadece yapımcı tayin eder (F.S.E.K. m. 14). Eser sahibinin izni olmadıkça eserde kısaltmalar, eklemeler ve başka değiştirmeler yapılamaz. (F.S.E.K. m. 15). Yani eser sahibi (yapımcı) isterse yönetmenin, senaryo yazarının, bestecinin, oyuncuların ortak yapımını istediği gibi değiştirir. Ortak yaratıcılara kanunun tanıdığı hak filim ve reklâmlarında adlarının zikredilmesini isteyebilmekten ibarettir Ustelik bu hak kanunda sayılmış olan kimselere yabaş rolü oynayan oyunculara, senaryo sahibine, rejisöre, operatöre, koro veya orkestra şefine ve solistlere tanınmıştı. Örneğin romanı ya da hikâyesi filme alınan bir yazarın böyle bir istekte bulunmağa hakkı yoktur. Bunun gibi, kanunun tanıdığı hak sadece «ticarî maksatlarla imal edilen sinema eserlerinde» sözkonusudur. Ticari maksatlarla «imal edilmiş olan» sinema eserlerinde, yukarda sayılan emekçilerin adlarının belirtilmesini isteyebilme hakları yoktur.

Oğretici ve Teknik Filimler Hakkındaki Kanun uygulanması halinde Türkiyede sinema sanatına çok yararlı olabilecek bir hüküm getirmektedir Bu kanunun 3. maddesi şöyledir

«Sinemalarda esas filimlerle birlikte teknik veya öğretici bir filmin de gösterilmesi mecburidir.. Devlet daireleri tarafından memleket dahilinde yaptırılan veya memleket haricinden getirilen bu çeşit filimlerden tensip edilenlerini Hükûmet sinemacılara meccanen vermeye selâhiyetlidir Sinemacılar bunları yukardaki fıkrada yazılı teknik ve öğretici filimler yerine kaim olmak üzere göstermeye mecburdur.» Bunun gibi Öğretici ve Teknik Filimlerin Kontrolü Hakkında Nizamnamenin 10. maddesi de «sinemalarda esas filimler ile birlikte tamamı öğretici ve teknik bir filmin de behemehal gösterilmesi mecburidir» hükmünü koymaktadır. 1937 ve 1939 yıllarında yayınlanmış olan bu Kanuna ve Nizamnameye rağmen «sinemalarda esas filimler ile birlikte tamamı öğretici ve teknik bir filmin de behemehal gösterilmesi» zorunluğunun aradan geçen otuz yıla yakın süre içinde uygulandığı görülmemiştir. Ne devlet daireleri yabancı ülkelerden bu çeşit filimler getirerek sinemalara vermiş ne de sinemacılardan bu zorunluğa uymaları istenmiştir. Oysa bu hükmün gerektiği gibi uygulanması, ulusal sinemaların kuruluşunda son derecede önemli bir rol oynayan belge filimciliğinin bizde de gelişmesi sonucunu doğurabilirdi.

Türkiyede çevrilen filimlerin kontrolü daha önce yönetmeliklerle sağlanırken, 1939 yılında yayınlanan Filimlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne dair Nizamname bu alanı yeniden düzenlemiştir. Sinema sansürü tabii ki Türkiyeye özgü bir olay değildir. Sinema sansürünün başlangıcını sinemanın ortaya çıktığı tarihlere kadar geriletmek yanlış olmaz. Hiç değilse Avrupa kıtasında

sansürsüz bir sinema hiçbir zaman olmamıştır. Sinemanın ilk yıllarında sinema sahipleri oynatacakları filimler için polisin iznini sağlamak zorundaydılar. İlk devlet sansürü ise 1911 yılında, İsveçde film yapımcılarının isteğiyle ortaya çıktı. Yapımcılar sansürden geçmiş bir filmin adli kovuşturmaya konu teşkil etme olanağının azalacağını düşünerek bu yola başvurup, yatırımlarını garanti altına alma yoluna gittiler Bizim yapımcılarımızın da genellikle bir yatırım garantisi saydıkları sansür tüzüğümüz, o zamanki İtalyan sansürü örnek alınarak hazırlanmıştır. Ancak Mussolini'nin isteğiyle 1923 yılında faşist bir niteliğe bürünen ve çeşitli değişikliklerden sonra 1931'de kesin halini alarak 1945 yılına kadar yürürlükte kalan İtalyan sansürüyle, bizim sansür tüzüğümüzü karşılaştırınca, Mussolini sansürünün çok daha geniş ölçülere yer verdiğini görürüz. Gerçekten de «herhangi bir devletin siyasi propogandasını yapmak», «herhangi bir ırk veya milleti tezyif etmek», «din propogandası yapmak», «milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadî ve içtimai ideoloji propogandaları yapmak», «memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olmak», «içinde Türkiye aleyhinde propoganda vasıtası olacak sahneler bulunmak» gibi Türkiyede bir filmin gösterilmesini engelleyen sebepler İtalyan sansüründe yoktur. Mussolini'nin daha önce yürürlüğe konmuş olan sansür tüzüğüne eklettiği tek yasakiama nedeni «çeşitli toplumsal sınıflar arasında çatışma yaratmak'dır» Kontrol Komisyonlarının kuruluşu da iki sansür arasındaki ayrılığı belirtir. Bizde Kontrol Komisyonları «Emniyet Genel Müdürlüğü, Basın Yayın Genel Müdürlüğü, Milli Eğitim Bakanlığından seçilecek birer memurla, Emniyet Müdürü veya yardımcısı veya şube müdürlerinden birinden meydana gelir. Başkan Ankara ve İstanbul Valileri veya il erkânından tevkil edecekleri birer kişidir.» İtalyan sansürünün yer verdiği «bir yargıç», «bir ev kadını» gibi üyelere bizim tüzüğümüzde yer verilmemiştir. Üstelik İtalyan sansürü Kontrol Komisyonlarına seçilecek memurların belirli bir kıdeme sahip olmalarını öngörmekteyken bizim sansür tüzüğümüz memurlarda herhangi bir nitelik aramaktadır. Bu karşılaştırma sansür tüzüğümüzün kendisine kaynaklık etmiş olan İtalyan sansüründen çok daha dar bir görüşü benimsemiş olduğunu ortaya koymaktadır.

Belediyelerin sinema biletlerinden aldıkları eğlence resminin yerli ve yabancı filimlere ayrı oranlarda uygulanması sinema alanın düzenleyen hükümlerin, ortaya getirdiği sonuçlar bakımından, en önemlisidir. Yerli filimciliği korumak amacıyla sinema biletlerinden alınan belediye eğlence resmi oranının yabancı filimlerde yüzde 40 olarak bırakılıp yerli filimlerde yüzde 20'ye indirilmesi, yerli filim yapımının yılda iki yüz filme ulaşması sonucunu doğuran başlıca nedendir. Ancak yerli filimciliği korumak amacıyla getirilen bu tedbir, «iyi» ve «kötü» film arasında herhangi bir ayrım gözetmediğinden güdülen amaç gerçekleşmemiş korumadan kârlı çıkan sömürücü zihniyet olmuştur.

Devletin sinema konusunda koyduğu hükümler aşağı yukarı bunlardır. İki yıl kadar önce bir Sinema Kanunu hazırlamak için harekete geçen hattâ bir de Sinema Şurası toplayan Turizm ve Tanıtma Bakanlığının bu çalışmalarının hangi sonuca ulaştığı belli değildir

«Halkın çıkarlarını hukuk ilkelerine göre düzenlemek «görevini devlet sinema alanında acaba nasıl yerine getirebilirdi? Bu konuda akla gelebilecek ana düşünceleri özetleyecek olursak devletin bugünkü ilgisizliği büsbütün kendini belli edecektir.

Herşeyden önce günümüzün siyasal ve toplumsal gerçeklerine sırt çevirmiş doğmatik, tek taraflı devlet sansürü kaldırılırdı. Böylelikle de Anayasamızın «Herkes düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir; düşünce ve kanaatlarını söz, yazı, resim ile veya başka yollarla tekbaşına veya toplu olarak açıklıyabilir ve yayabilir» diyen 20. maddesi ile «Herkes bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir» hükmünü getiren 21 maddesine uyulmuş olurdu. Yok sansür ille de vazgeçilmez bir kurum sayılıyorsa, sinema eserlerini değerlendirirken kültür ve sanat ilkelerine öncelik tanıyan, filimleri muhtevalarına göre ve özellikle çocukların görüp göremeyecekleri ilkesine göre değerlendiren ve içinde meslek adamlarının da mutlaka yer alması gereken bir «kontrol süzgeci» haline getirilirdi.

Bir Ulusal Sinema Merkezi kurularak sinemacılıkla ilgili bütün faaliyet bu merkezde toplanırdı. Çeşitli yabancı ülkelerde aynı amaçla meydana getirilmiş olan kurumla-

kuruluş özellikleri incelenir, Türkiyede filimcilik ve sinemacılığın bugünkü koşulları içinde bünyemize en uygun düşecek bir statüde bir kuruluşun ortaya çıkması sağlanırdı. İşletmeye çıkartılan yerli ve yabancı filimlerden alınacak, uzunlukları ile orantılı bir vergi ve sinema bilet ücretlerinden ayrılacak ufak bir pay böyle bir kurumun mali kaynaklarını sağlayabilirdi. Bu mali kaynaklar film endüstrisi lehine kullanılır, kaliteye prim, kısa metrajlı filimlere prim, çevrilecek filimlere avans para, yarışmalar düzenlenmesi, filimlerimizin dış pazarlarda tanıtılması sinema adamı yetiştirilmesi sorunları çözümlenebilirdi. Bir Ulusal Sinema Merkezinin kuruluş hazırlıklarının uzaması halinde, hiç değilse bugün ünter işleyen koruma rejimi değiştirilir, kalite barajını geçen yerli ya da yabancı filimlere daha düşük bir eğlence resmi uygulanır, öğretici filimler, kısa metrajlı filimler, aktüalite filimleri de düşük oranlı eğlence resminin kapsamına sokulurdu. (Yerli filimcilerin bugünkü eğlence resmi oranında herhangi bir değişiklik yapılması fikrine büyük bir kızgınlıkla karşı çıkmalarının nedenini anlamak zordur. Kaliteli bir yerli filme daha az oranda eğlence resmi uygulanmasını sağlayacak bir değişikliğin, ileri sürüldüğü gibi niçin «türk sinemasını baltalamak» anlamına geldiği anlaşılamamaktadır.)

Yukardaki düşüncelerin ya da benzerlerinin uygulanmasının türk sinemasına birdenbire yepyeni bir nitelik kazandıracağını sanmak yanlış olur. Bu tedbirlerin sağlayacağı en önemli sonuç yeterli bir tekniker kadrosunun doğması olacaktır. Ne var ki devletin türk sinemasına yardım elini uzatacağına dair hiçbir belirti yoktur. Zaten sinemacılar da bugünkü durumdan memnundurlar. Statükoda herhangi bir değişiklik istememektedirler. Bugünkü durumun, Türkiyenin birçok temel sorunlarının çözümleneceği zamana kadar süreceğini tahmin etmek herhalde aşırı bir kötümserlik sayılmamalıdır.

KAYNAKLAR

1966 ocak ayından aralık sonuna kadar çevrilen türk filimlerinin listesinin devamı

agah özgüç

7) ARABACI SABAHAT — Yön. / Nuri Akıncı / Sen. Kayahan Arıkan / Gör. Sami Acun / Oy. Yusuf Sezgin, Gülbin Eray, Samim Meriç / Yap. Ülker Film.

26) KANLI PAZAR — Yön. Semih Evin / Se: T. F. Uçak / Gör. Fethi Mürenler / Oy. Eşref Kolçak, Pervin Par, Kenan Pars, Suzan Avcı / Yap. Roket Film.

186) KURBURGAZIN İNTİKAMI — Yön. / Aram Gülyüz / Se: Erdoğan Tünaş, Süha Doğan / Gör.. Memduh Yükman / Oy. Ayhan Işık, Hülya Koçyiğit, Turgut Özatay, Gürel Ünlüsoy / Yap. Melek Film

187) HALİMEYİ SAMANLIKDA VURDULAR — Yön. / Sırrı Gültekin / Se: Sadık Şendil / Gör. Nedim Akanlar / Oy. Gönül Yazar, Beklan Algan, Hüseyin Peyda / Yap. Gültekin Film.

E K İ M

188) KOLSUZ KAHRAMAN — Yön. ve Sen. Nejat Saydam / Gör. Melih Sertesen / Oy. Cüneyt Arkın, Fatma Girik, Murat Soydan, Suzan Avcı / Yap. Acar Film.

189) BİTMEYEN ÇİLE — Yön. Dr. Alyanak / Sen. Ahmet Üstel Dr. Alyanak / Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Hülya Koçyiğit, Turgut Özatay, Erol Tezeren, Figen Say / Yap. Pesen Hür Film.

NOT Baştaki (7) numaralı, ile (26) numaralı film teknik imkânsızlıklar yüzünden geçen sayıda atlanmıştır, düzeltiriz.

190) KARA TREN — Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Safa Önal / Gör. Nejat Okçugil / Oy. Nu- Sesigüzel, Ajda Pekkan, Gürel Ünlüsoy, Leyla Altın / Yap. Er Film.

191) HER ŞAFAKTA ÖLÜRÜM — Yön. Asaf Tengiz / Sen. Fevzi Tuna / Gör. Hayrettin Işık / Oy. Fikret Hakan, Safiye Filiz, Senih Orkan, Ali Şen / Yap. Tengiz Film.

192) SARI GÜL — Yön. Mehmet Aslan / Sen. Mehmet Aslan / Gör. Şevket Kıymaz / Oy. Selda Alkor, Tanju Gürsu, Suzan Avcı, Baki Tamer / Yap. Cen - Av Film.

193) FEDAİLER — Yön. ve Sen. Kayahan Arıkan / Gör. Sami Acun / Oy. Salih Güney, Sevinç Pekin, Hayati Hamzaoğlu / Yap. Olguner Film.

194) VE SİLÂHLARA VEDA — Yön. ve Sen. Remzi Cöntürk / Gör. Yılmaz Gürbüz / Oy. Yılmaz Güney, Nilüfer Aydan, Necdet Çağlar, Mümtaz Ener / Yap. Kervan Film.

195) KAHREDEN FİRAR — Yön. ve Sen. Yavuz Figenli / Gör. Dinçer Onal / Oy. Tunç Okan, Pervin Par, Gülsün Kamu, Necdet Çağlar / Yap. Topkapı Film.

196) KADIN AVCILARI — Yön. Turgut Demirağ / Sen. Bülent Oran / Gör. Gani Turanlı / Oy. Selda Alkor, Tanju Gürsu, Muzaffer Tema / Yap. And Gürsu Film.

197) ALTIN KÜPELER — Yön. ve Sen. Orhan Aksoy / Gör Orhan Kapkı / Oy. Türkân Şoray, Ediz Hun, Süleyman Turan, Gürel Ünlüsoy / Yap. Ak - Ün Film.

198) SU TESTİSİ — Yön ve Sen. Yavuz Yalınkılıç / Gör. Kaya Ererez / Oy. Yusuf Sezgin, Tijen Par, Erol Taş / Yap. Sev - Ar Film.

199) ZORBA — Yön. Nişan Hançer / Sen. Safa Önal / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Kuzey Vargın, Tijen Par, Reha Yurdakul / Yap. Birsel Film

200) AVARE KIZ — Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Memduh Yükman / Oy- Fatma Girik, Ekrem Bora, Ajda Pekkan, Turgut Özatay / Yap. Melek Film

201) VAHŞİ SEVDA — Yön. Memduh Ün / Sen. Bülent Oran / Gör. Cahit Engin / Oy. Hülya Koçyiğit, Tunç Okan, Ercan İnangiray, Reha Yurdakul / Yap. Uğur Kadri Film.

202) BİR MİLLET UYANIYOR — Yön. Ertem Eğilmez / Sen. Sadık Şendil / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Kartal Tibet, Erol Taş, Hayati Hamzaoğlu, Tugay Toksöz / Yap. Arzu Film.

203) ALTIN KOLLU ADAM — Yön. Aram Gülyüz / Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Manaşi Filmeridis / Oy. Ayhan Işık, Selda Alkor, Suzan Avcı / Yap. Metro Film.

204) ZALOĞLU RÜSTEM — Yön. ve Sen. Muharrem Gürses / Gör. Fevzi Eryılmaz / Oy. Atillâ Gürses, Tijen Par, Erol Taş, Suzan Avcı / Yap. Atilla Film.

205) SUÇSUZ FİRARİ — Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Safa Önal / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Cüneyt Arkın, Sema Özcan, Nilüfer Koçyiğit, Necdet Çağlar / Yap. Erler Film.

206) HESAP GÜNÜ — Yön ve Sen. Mehmet Aslan / Gör. Şevket Kıymaz / Oy. Fikret Hakan, Selma Güneri, Yıldırım Gencer, Suzan Avcı / Yap. Cen Av Film.

207) İSLÂMOĞLU — Yön. Kemal Kan / Sen. Kemal Kan / Gör. Fethi Mürenler / Oy. Eşref Kolçak / Yap. Ozon Film.

208) KUMSALDA ÜÇ KADIN — Yön. ve Sen. Basri Murad / Gör. Kaya Ererez / Oy. Nilüfer Aydan, Pervin Par, Yıldırım Gencer, Muzaffer Tema / Yap. Uğraş Film.

K A S I M

209) ANALARIN GÜNAHI — Yön. ve Sen. Hulki Saner / Gör. Turgut Ören Mengü Yegin / Oy. Türkân Şoray, Yusuf Sezgin, Reha Yurdakul, Aliye Rona / Yap. Saner Film.

210) NEFESİNİ KESECEĞİM — Yön. ve Sen. Cahit Gönal / Gör. Paşa Gündoğdu / Oy. Ahmet Mekin, Gülbin Eray, Samim Meriç, Aysel Tanju / Yap. Günal Uzun Film.

211) BOYACI — Yön. Sırrı Gültekin / Sen. Sadık Şendil / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Sadri Alışık, Selda Alkor, Çolpan İlhan / Yap. Birsel Film.

212) BİR ATEŞİM YANARIM — Yön. Kenan Pars / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Enver Burçkin / Oy. Ekrem Bora, Figen Say, Turgut Ozatay, Suzan Avcı / Yap. Mack Film.

213) İBRAHİM ETHEM (İLÂHİ DAVET) — Yön. T. Fikret Uçak / Sen. Yahya Benekay / Gör. Özdemir Ögüt / Oy. Cüneyt Gökçer, Tijen Par, Salih Güney, Ali Şen / Yap. Dede Film.

214) KANLI KURŞUN — Yön. Yılmaz Atadeniz / Sen. Yılmaz Atadeniz / Gör. Ali Uğur / Oy. Yılmaz Küney, Yıldırım Gencer, Hüseyin Peyda / Yap. Dadaş Film.

215) DÖRT KURŞUN — Yılmaz Duru / Sen, Türkân Duru / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Yılmaz Duru, Birsen Menekşeli, Salih Güney, Kadir Savun / Yap. Şafak Film.

216) ASLAN PENÇESİ — Yön. Halit Refiğ Memduh Ün / Sen. Halit Refiğ / Gör. Melih Sertesen / Oy. Ayhan Işık, Sevinç Pekin, Turgut Özatay, Kuzey Vargın / Yap. Uğur Film.

217) KUCAKTAN KUCAĞA — Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Safa Önal / Gör. Nejat Okçugil / Oy. Fatma Girik, Ediz Hun, Kuzey Vargn, Aliye Rona / Yap. Er Film.

218) ELİ MAŞALI — Yön. Nejat Saydam / Sen. Hulki Saner / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Türkân Şoray, Ediz Hun, Reha Yurdakul / Yap. Saner Film.

219) AFFEDİLMEYEN — Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Cüneyt Arkın, Filiz Akın, Selma Güneri, Kuzey Vargın / Yap. Erler Film.

220) ZEHİRLİ HAYAT — Yön. Aram Gülyüz / Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Ekrem Bora, Ajda Pekkan, Gürel Ünlüsoy, Gülbin Eray / Yap. Kare Film.

221) HEDEF ANKARA — Yön ve Sen. Necat Okçuğil/Gör. Dinçer Önal/Oy. Fatma Girik, Yılmaz Gündüz, Yıldırım Gencer, Sevim Çağlayan/Yap. Yılmaz Film.
Yön ve Sen. İlhan Engin/Gör.

222) İSTANBUL DEHŞET İÇİNDE — Mahmut Demir/Oy. Ayhan Işık, Figen Say, Seher Şeniz, Reha Yurdakul/Yap. Lamek Film.

ARALIK

223) DAMGALI KADIN — Yön. Orhan Aksoy/Gör. Orhan Kapkı /Oy. Hülya Koçyigit, Kartal Tibet, Tülin Elgin, Metin Serezli/Yap. Erman Film.

224) CAN DÜŞMANI — Yön ve Sen. Semih Evin/Gör. Vedat Akdikmen/Oy. Fikret Hakan, Eelma Güneri, Vasfi Uçaroğlu/Yap. Roket Film.

225) KALDIRIM MELEĞİ — Yön. Semih Evin/Sen. Bülent Oran /Gör. Fethi Mürenler/Oy. Yıldız Tezcan, Suphi Tekniker, Erol Taş/Yap. Roket Film.

226) AKŞAM GÜNEŞİ—Yön ve Sen. Osman Seden/Gör. Kenan Kurt /Oy. Türkân Şoray, İzzet GüGünay, Yusuf Sezgin, Selma Güneri/Yap. Kemâl Film.

227) İNTİZAM UĞRUNA — Yön. Türker İnanoğlu/ Sen. Safa Önal/Gör. Çetin Gürtop/Oy. Cüneyt Arkan, Selda Alkor, Önder Somer/Yap. Erler Film.

228) CİBALİ KARAKOLU — Yön ve Sen. Hulki Saner/Gör Turgut Ören/Oy. Cüneyt Arkın, Muammer Karaca, Sevda Ferdağ/ Yap. Saner Film.

229) KORKUNÇ ARZU — Yön. Cevat Okçugil/Gör. Necat Okçugil/Oy. Yusuf Sezgin, Selma Güneri, Pervin Par, Senih Orkan/Yap. Er Film.

230) ŞÖFÖR DEYİP GEÇMEYİN — Yön. Ülkü Erakalın/Sen. Bülent Oran/Gör. Memduh Yükman/Oy. Sadri Alışık, Ajda Pekkan, sen Püsküllü / Yap. Duygu Film

231) DÜNYAYI KURTARAN KADIN — Yön. Aram Gülyüz/Sen. Erdoğan Tünaş/Gör. Manasi Filmeridis/Oy. Selda Alkor, Yusuf Sezgin, Yılmaz Köksal / Yap. Saner Film.

232) HAZRETİ AYŞE — Yön. Nuri Akıncı/Gör. Cezmi Ar/Oy. Yıldız Tezcan, Tunç Oral/Yap. Televizyon Film.

233) MAHZUN GÖNÜLLER — Yön. Orhan Elmas/Sen. Sadık Şendil/Gör. Tangör / Oy. Yıldız Tezcan, Tanju Okan, Nevin Aypar/Yap. And Film.

234) DÜĞÜN GECESİ — Yön ve Sen. Osman Seden/Gör. Necati İlktaç/Oy. Türkân Şoray, Zeki Müren, Ajda Pekkan, Kadir Savun/Yap. Kemâl Film.

235) UNUTULAN YILLAR — Yön ve Sen. Nejat Saydam/Gör. Mengü Yeğin/Oy. Cüneyt Arkın, Sema Özcan, Reha Yurdakul/ Yap. Saner Film.

236) YALNIZ ADAM — Yön. Yılmaz Atadeniz/Sen. Bülent Oran / Gör. Ali Uğur/Oy. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre/Yap. Ni-Va Film.

237) ÖLÜM YOLCULARI — Yön. Nazmi Özer/Sen. Suavi Sualp/ Gör. Nedim Akanlar/Oy. Tunç Okan, Figen Say, Kuzey Vargın, Nuran Aksoy/Yap. Sarıkaya Film.

238) GÜNAHSIZ FAHİŞE — Yön. Ülkü Erakalın/Sen. Bülent Oran/Gör. Memduh Yükman / Oy. Ekrem Bora, Ajda Pekkan, Selma Güneri, Salih Güney / Yap. Sarıkaya Film.

239) AH GÜZEL İSTANBUL — Yön. Atıf Yılmaz/Sen. Safa Önal / Gör. Gani Turanlı/Oy. Sadri Alışık, Ayla Algan/Yap. Be-Ya Film.

240) SİLÂHLI KADIN — Yön. Süreyya Duru/San. Suavi Süalp/ Gör. Cengiz Batuhan/Oy. Hülya Koçyiğit, Tugay Toksöz, Süleyman Turan, Necdet Çağlar/ Yap. Duru Film.

peter brook sinemada shakespeare ve rus HAMLET'i

Bugüne değin Shakespeare oyunları üzerine yapılan yüz kadar film'den çoğu sözü edilmeye deymiyecek kadar kötü çıktı. Bunun nedeni bu filmlerin Shakespeare tiyatrosunun en kötü çağlarından, özellikle 19. Yüzyıldan yararlanmaya kalkışmasıdır. 1900 - 1910 yılları arasında ele alınan Shakespeare konuları sinemanın sadece bir yığın insan, bir yığın kostüm, koca koca epik plânlar kullanabileceğini ispata yarıyor gibiydi.

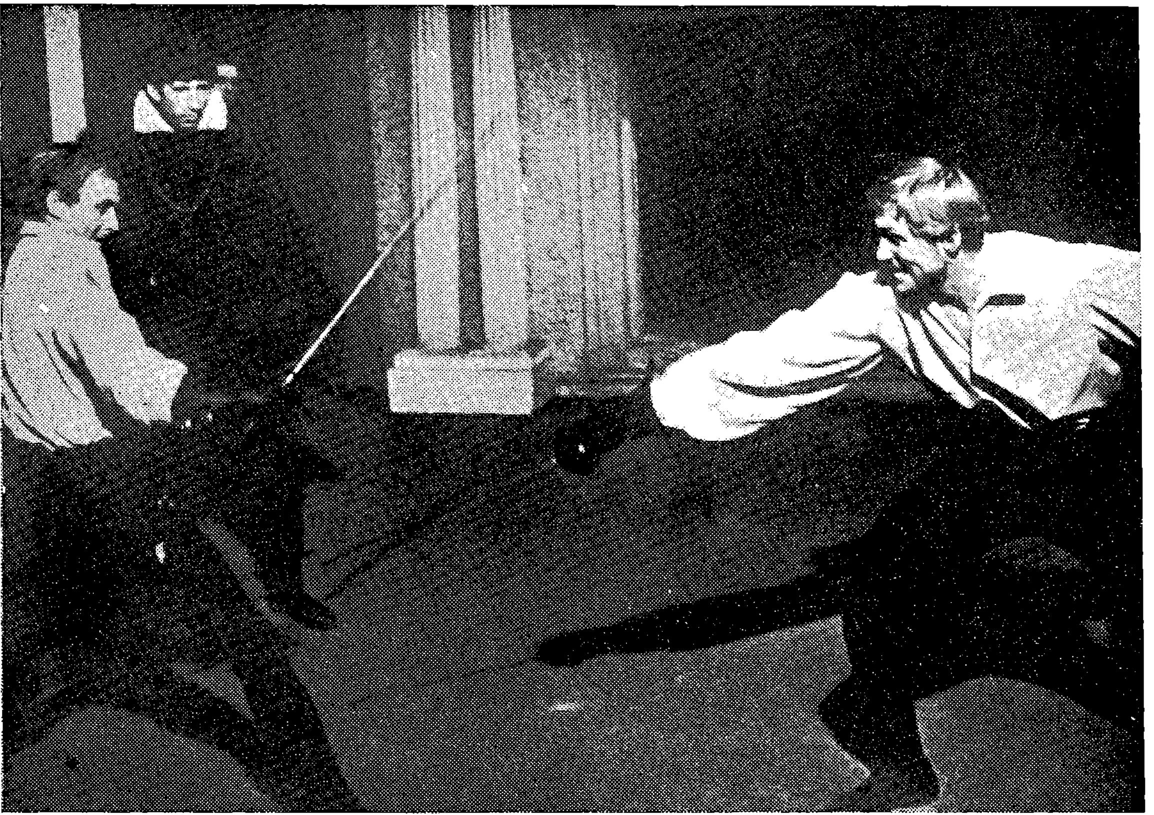
19. yüzyıl Shakespeare gösterilerinin baş hatası dışdan görünen herşeyin büyük değerler taşdığı, mısraların müzikalliği, durumların muazzam bir teatralliğe sahip olduğu inancıydı. Bu yanlış inanca uyularak Barrymere, Bernhardt, Ferbes - Robertson gibi gösteriş meraklısı aktörlerin Shakespeare sololarI aktarıldı sinemaya.

Film yapımcılarının büyük durumlar tesbit etmeye merakı iki dünya harbi arasında, tümü Shakespeare oynamaya hevesli Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Leslie Howard gibi yaldızlı büyük starların sinemayı istilâsına yol açtı. Işin ilginç yanı sinema alanına gelen ve Pabst'dan Kazan'a kadar pek çok zeki yönetmenin çetin Shakespeare cevizikırmaya yönelmeyişleridir. Bu arada Olivier ve Welles gibi iki önemli sanatçının bir yönetmenden çok bir oyuncu olarak Shakespeare'e yanaşmaları işe ayrı bir hava verdi. Henri V Othello ve Macbeth böylece meydana geliyor bu sanatçıların büyük olguları sevmelerine rağmen. Bütün sorun o büyük olguların ortasına **kendilerini** yerleştirmiş olmalarında. Kane'de oyunu sevmiş olan Welles, Macbeth'de kamerayı peşine takan biri oluverir, ayni şey Othello için de söz konusudur.

Olivier'nin Henri V izledi bunu, hem de kalite ve beğeninin klâsik İngiliz erdemleri ile; bu alana Shakespeare filmi yapımının Rolls-Royce'u geldi böylelikle. Henri V daha önce hiçbir yapımcının parasıyla iyi bir oyun satınalmayı düşünmemiş olduğu bir dönüm noktasıydı. Reinhardt o kadar para harcayıp, «Bir Yaz Gecesi Rüyası» nı yaptığı tarihte Ralph Richardson, Laurence Olivier ya da John Gielgud'u Hollywood'a getirip de filminde oynatabilmeyi tasavvur edemezdi bile.

Olivier'nin çok pratik bir oyuncu olarak bir Shakespeare filmi için keşfettiği ve gerçek bir değeri olan yol, büyük durumlar ve büyük konuşmaların yakın plânda sıkıcı olmaları ve sayıklamaların giderek gelişip genişlemelerinde epik ve büyük bir hal almaları yüzünden kameranın geriye çekilmesi ve oyuncunun içine düşebileceği tatsız sıkıcılıktan kurtarılmasıydı. Bu gerçekten bir oyuncu - yönetmen çözümüdür. Stilistik bir yoldur ve bir oyuncunun özel bir konuşmada sahnenin ortasına değil bir kıyısına yerleştirildiği zaman kendisini daha rahat hissedişine benzer. Bu çok farklı bir tiyatro çeşidi, hareketlerin, nesnelerin ve herşeyin anlam duygusundan çıktığı bir çeşittir. Bu durumda oyuncuya: bu büyük bir parça olabilir ama büyük bir biçimde oynanırsa oyunun gerçek anlamına aykırı düşebilir, bu yüzden onu kötü bir durumda, küçük bir biçimde oynamak zorundasın, denebilir. Ayni şey sinema için de doğrudur. Bu da «bu konuşma büyük bir konuşmadır, öyleyse yakın plân kullanılmayacak» demektir

Shakespeare filmleri arasında Castellani'nin neo - realistik



GRIGORI KOZINTSEV / HAMLET 1964

Romeo ve Juliet'i bir felâkettir, üzerinde durmaya deymez. Geriye iki önemli eser kalıyor: Sovyet Hamlet'i ve Japon Macbeth'i. Mankiewiecz'in Julius Caesar'ı Kozintsev için ilk adımı teşkil eder, çünkü eserin akıllıca bir okunuşundan çıkmakta, herşey anlamlardan kurulmaktadır. Mankiewiecz tasarımı zengin bir yönetmen değildir ama hiç olmazsa burada oyunun ne hakkında olduğu düşüncesine varan bir zekâ gösteriyor ve eseri kendi özel yolunda perdeye aktarıyor.

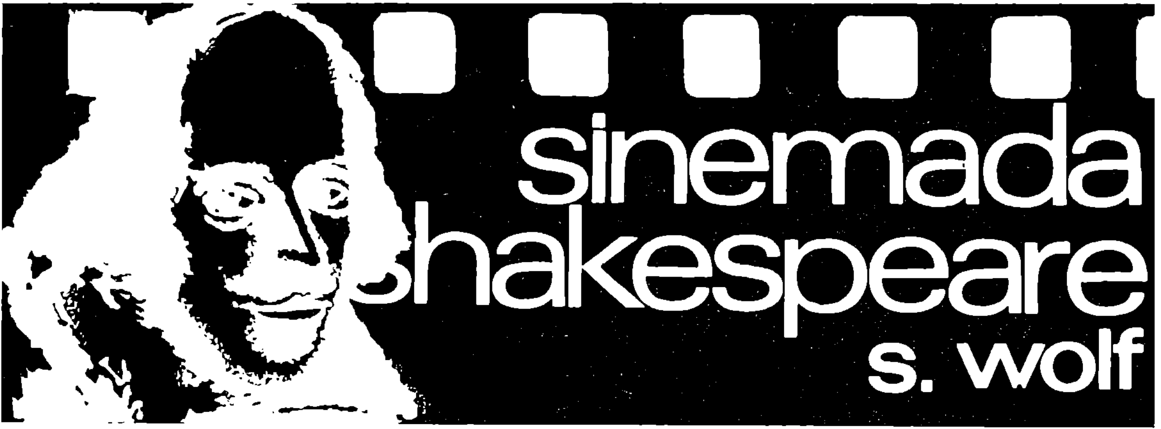
Kozintsev'in filmi akademik olduğu için hücuma uğradı. Gerçekten de akademik, ama bu adamın yapı ve anlam üzerindeki düşüncesiyle bağıntısı olmayan tek bir duruma bile rastlanmıyor filmde. Filmin işte bu yanından gelen bir açıklığı bir gücü var. Olivier'nin bütün erdem ve güçlerine de sahip, oyuncularıyla olsun, düzgün ve yoğun anlatımıyla olsun. İşte bu ilk defa bir adamın kendi kanısından yola çıkarak, oyunun teatral değil ama gerçek anlamını araştıran bir tutumla yönetmence yaklaşması konuya. Bu yüzden işte ilk iyi Shakespeare filmi niteliğine hak kazanıyor.

Kozintsev politik ve toplumsal açıda düşüncesini neye dayandırdığını biliyor; taşın, demirin, ateşin, odunun, kullandığı bütün farklı ögelerin ona ifade ettiği anlamı biliyor. Siyah'ın beyazın, yakın, uzak plânların, konuyla ilişkisi olan herşeyin ne anlama geldiğini biliyor. Filmin öbürlerinin tümünden daha sağlam oluşu kavranıyor böylece. Kozintsev'in bu Hamlet filminde en büyük kaygısı teatral Rus geleneğinden yakayı kurtarmaktı. Bu yüzden geleneksel 19. yüzyıl çevirisi yerine Pasternak'ın daha soğuk, daha hızlı, daha gerçekçi olan çevirisini kullandı ve tek bir tiyatro oyuncusuyla çalışmayı aklından geçirmedi, hiç biri oyuncuların sahnede Shakespeare oynamış değillerdi o güne değin. Böylece anlaşılıyor Kozintsev'in neyi aradığı. Filmin sınırı bir üslûp içinde ele alınmalı, bu üslûp da romantik bir Eisenstein - sonrası'nın çekiciliği yansıtıyor. Yani henüz dosdoğru bir Shakespeare filminin üslûbu değil.

Shakespeare'in durumlarında çapraşık bir anlam çokluğu getirmesi bir Shakespeare filmine farklı bir teknik uygulamayı gerektiriyor. Bugüne değin yapılmış en iyi film olarak Kozintsev'in Hamlet'i gösterilebilirse de bu filmin bütün o çapraşık anlamları eş - zamanlılık içinde karşımıza getirebilecek modern bir teknik yeniliğe sahip olduğu söylenemez. Daha doğrusu henüz bunu başarabilecek bir üslûba hiçbir yerde sahip değiliz. Godard'ın açtığı üslûp yolu Shakespeare'de sürekli olarak değişen, çapraşık bağıntılar serisini ortaya koymaya uygun bir gelişmeye sadece işaret etmektedir.

Bu arada bir şaheser niteliği taşıyan, Japon yönetmen Kurosawa'nın eseri Macbeth, Shakespeare metnini kullanmadığı için tam bir Shakespeare yorumu ya da uygulaması olarak ele alınamazsa da, bir esinlenişi en iyi biçimde kullanmış bir eser olarak dikkati çeker

Sight Sound'dan özetleyen
Sezer Tansuğ



Shakespeare'in eserleri yazıldıkları günden bu yana değerlerinden birşey kaybetmeyen, her çağda insanların kendilerinden birşeyler buldukları oyunlar olarak sinema dünyasını da etkilemiştir. Shakespeare'in 36 oyunundan 25 tanesi 239 kez sinema perdesine aktarılmıştır Bu bakımdan Shakespeare sinema dünyasının en çalışkan senaristi olarak nitelendirilebilir. Bu uygulamaların hepsinden burada söz etmek elbette imkânsızdır Bu yüzden burada sadece sınıflandırmalara gidip belirli, karakteristik nekleri incelemeyi uygun buldum.

Shakespeare filimlerini daha iyi inceliyebilmek için yıllara göre şöyle bir ayırım yapmak doğru olur.

BİRİNCİ DÖNEM (1899 - 1910)
İKİNCİ DÖNEM (1911 - 1918)
ÜÇÜNCÜ DÖNEM (1919 - 1928)
DÖRDÜNCÜ DÖNEM (1929 - 1936)
BEŞİNCİ DÖNEM (1937)

Shakespeare'in sinema için keşfi, yeryüzünde ilk filim gösterisinden dört yıl sonraya rastlar. 20.9.1899 da ünlü Ingiliz Shakespeare oyunları aktörü Sir Beerbohm Tree, kendi topluluğuyla Londra'da «His Majesty's Theatre» da Kral John'u temsil etmeye başladı. Kısa bir süre sonra Tree kendi oyunundan bazı sahneleri filme çekti. Çok sonra kendisi, filmi hakkında şunları söyledi: Bu filmin büyük bir anlamı yoktur Sadece filimdeki olayları görünce eserdeki konuşmaları hatırlayabilecek kadar oyunu iyi bilenler için bir şeyler ifade edebilir.

Filim kaybolmuş olduğu için hakkında daha fazla bir şey bilinmiyor Ancak geniş seyirci kitlelerine gösterilmemiş olmasına rağmen ilk Shakespeare filmi olması bakımından önem taşıyor Tree'nin filmini pek az kişinin görmüş olmasına karşılık, 1900 yılında Paris'te «Marguerite Chenus Phono-Cine Théatre» da oynamış olan Clément Maurice'in «Hamlet'in Düello Sahnesi» adlı filmi Avrupa'nın birçok şehrinde binlerce kişi tarafından seyredilmiştir Film çok tutuldu, çünkü Hamlet rolünde o zamanların en büyük kadın oyuncusu Sarah Bernhardt oynuyordu. Bu filimle ilerdeki denemeler için de bir başlangıç işareti verilmiş oldu.

1905 yılında Sir Herbert B. Tree «His Majesty's Theatre» daki temsillerinden birini yine filme çekti. Bu filim hakkında da fazla bir bilgi yoktur. Ama Shakespeare'in beyaz perdeyi kaplaması artk önüne geçilmesi imkânsız bir şey olmuştu. 1907 yılında beyaz perdenin sihirbazı Georges Méliès'in çevirdiği 119 metre uzunluğundaki «La mort de Jules César», Mélièes'in bazı orijinal buluşlarıyla dikkati çeker Bu filim «La Rêve de Shakespeare» veya «Shakespeare écrivant César» adlarıyla da tanınır. Bu değişik filimde Shakespeare de görülmektedir.

Büyük şair, çalışma odasında Sezarın öldürülmesi sahnesini kâğıt üzerine geçirmeye çalışmaktadır Birdenbire düşünceleri canlanır, ve olaylar Shakespeare'in gözleri önünden geçmeye başlar Bu sahnelerden biri geçerken Shakespeare, vahşice jestlerle masadaki bıçağı kapıp önünde duran ekmek parçasına saplar Sonra da uşağıyla birlikte bu komik duruma gülmeğe başlarlar

Meliés, ayni yıl başrolünü kendisinin oynadığı 174 metre uzunluğunda ve içinde mezarcı, hayalet, düello şahneleri bulunan bir «Hamlet» filmi çevirdi.

1908 yıllarında Fransız ve Amer kan inema endüstrilerinde sanat filmi yapım doğru bi yöneliş göze çarpıyordu. Bu durum sayısı oyuncusunun sinemaya geçişine ve ayni zamanda tiyatro eserleri uygulaması furyasının başlamasına sebep oldu. 1908 yılında Shakespeare'in eserlerinden 19 film yapıldı. Özellikle Hamlet ve «Romeo and Juliet» üçer dörder kere çevrildi. Yalnızca Vitagraph adlı Amerikan firması çoğunun yönetmenliğini William Ranous'un yaptığı tam 8 Shakespeare filmi çevirdi. W Ranous o yıllarda ismi daha çok tiyatro programlarında görülen bir oyuncuydu. Ranous daha sonra birçok Shakesperae filminin yönetmenliğini yapacak olan ve Vitagraph'ın ortaklarından bulunan J. Stuart Blacktonla işbirliği yapan Kanous bu filmleri çevirmek imkânını buldu. Bazı ünlü isimlerin bulunmasına rağmen bu filmlerin sinema tarihi bakımından büyük bir önemi yoktur D. W. Griffith'in 1908 yılında çevirdiği «The taming of the Shrew» bu filmlere oranla daha önemlidir. Bu filmin görüntülerinin, Griffith'e daha sonra büyük ün kazandıran «Intolerence» ve «The Birth of a Nation» filmleriyle meşhur oldukları «Intolerance» ve «The Birth of a Nation» nun kameramanlığını yapacak olan G. William Bitzer'le çevirmiş olduğu ilk filimlerden birisiydi. Griffith bu filimle ilk defa 300 metre sınırını aşmış oldu. Aynı yıl Londra'da Lyceum tiyatrosundaki «Romeo ve Juliet» temsillerinden birisi filme alındı ve bu filmin uzunluğu 378 metreyi buldu.

Öbür yandan İtalyanların gösterişe ve tarihi konulara olan merakları Cines firmasını Shakespeare'in eserlerine yöneltti. 1908 yılında iki Hamlet ve bir «Romeo ve Juliet» filmi çevrildi. Juliet rolünü oynıyan Franceska Bertini, Mary Pickford kadar popüler oldu. Bütün bu filmlerle bir başlangıç yapılmış oldu. Amerika'da, İngiltere ve İtalya'da yeni filmler çevrilmeye büyük bir hızla devam ediliyordu. Ilk zamanlar değişen, filimlerin kalitesi değil, yalnızca uzunlukları oluyordu.. 1910 dan sonra kısa metrajlı filmlerin yerini yavaş yavaş uzun filmler almaya başladı. Bu sıralarda sinema binası ihtiyacı da gün geçtikçe artıyordu. Emilie Altenloh 1914 yılında «Sinemanın Sosyolojisi» adı altında yayınlanan bir incelemesinde 1912 yılında yalnız Almanya'da iki ay içinde toplam 233141 metre uzunluğunda 822 film çevrilmiş olduğunu yazıyordu. Bu sayılar, sinemanın şaşırtıcı zaferinin işaretlerinden sadece biriydi.

Bu sırada senaryo yazarı sorunu da önemli bir problem olarak ortaya çıktı. İyi senaristlerin sayısı çok azdı. Tiyatro ise rakibi durumuna geçen, yönetmenlerini, oyuncularını ve yazarlarını kapan, sinemaya karşı savaş açmıştı. Aslında tiyatrodaki krizin nedeni sinema değil, yanlış anlaşılmış olan ve aşırılığa kaçan natüralizm idi.
Piyes uygulaması 1910 - 1922 yılları arasında bir salgın durumunu aldı. 1922'de uygulama eserlerin sayısında bir azalma görüldü ve bu azalma 1924'e kadar sürdü. 1928 yılında sesli sinema ile birlikte yeniden bir artış başladı. Sinemanın gelişmesinde ekonomik ve politik olayların etkisini mutlaka dikkate almak gerekir. 1913 yılına kadar sinemada gözle görülebilen gelişme, savaşın başlamasıyla durakladı. 1927 - 28 yıllarındaki ekonomik kriz sinemayı bir kere daha tiyatroya yöneltti. Bundan sonra sesli film ve deneme yılları geldi.

Shakespeare filmlerinin ikinci dönemi 1911 yılında, İngiltere'de, ilk defa bir tiyatro eserinin bir film stüdyosunda hazırlanıp temsil edilmesiyle başladı.

Bu, Sir Herbert Beerbohm Tree'nin «His Majesty's Theatre» da oynamakta olduğu «8. Henry» oyunuydu. «8. Henry», bir film stüdyosunda ve William G. Barker yönetiminde filme alındı. Filimde eserin beş sahnesi tam olarak yer almaktaydı. «Kardinal Wolsey» i Sir Tree, «8 Henry» yi de Arthur Bourchier canlandırıyorlardı. Aynı yıl içinde İngiltere'de o zamanların en ünlü «Hamlet» filmi çevrildi. Hemen hemen 60 yaşlarında olan Sir Johnston Forbes Robertson'un tiyatrodan ayrılmadan evvel oynadığı veda temsili Hay Plump tarafından filme alındı. «London Times» bu filimle, sinemanın, verebileceğinin en iyisini vermiş olduğunu yazıyordu.

Plumb'un «Hamlet» inin çevrilmesinden bir yıl evvel August Blom, Kopenhag Kraliyet Tiyatrosu artistleri ile beraber Kronborg şatosunda ve Helsingör manastırında «Hamlet» filmini çevirdi ve bu eser, kuzey Avrupalıların çevirmiş olduğu tek Shakespeare filmi olarak kaldı. 324 metre uzunluğundaki filmde Alwin Neuss, Hamlet'i, Emilie Sannom Ophelia'yı canlandırdılar.
İlk Alman Shakespeare filmi ise 1913 yılına rastlar Hans Heinz Evers'in yönetmenliğini yapmış olduğu «Bir yaz gecesi rüyası» filminde Puck rolünü daha sonraları çok ünlü olan «Der müde Tod - Yorgun ölüm» adlı sessiz Alman filminin yıldızı Greta Berger oynuyordu.
1914 yılında Cines firması İtalya'da «Julius Caeser» filmiyle ilk üstün - yapım (Süper prodüksiyon) u meydana getirdi. Filmin ne oranda Shakespeare'in eserine bağlı kaldığını kestirmek oldukça güç. O zamanlar yapılmış olan reklâmlarına göre film 2 saat uzunluğundaydı ve yönetmen Enrico Guazzoni 20000 figüran kullanmıştı. İkinci büyük masraflı Shakespeare filmi, 1916 da Amerika Birleşik Devletlerinde Fox film şirketinin Theda Bara'ya Juliet rolünü oynattığı «Romeo and Juliet» filmidir
1919 1928 yılları arasında, sinema tarihi bakımından önemli Shakespeare filmlerini, hep Almanlar çevirdiler.

1920 yılında Sven Gades ve Heinz Schall Hamlet rolünü ünlü aktris Asta Nielsen'in oynadığı bir «Hamlet» filmi çevirdiler. Birçok sinema tarihleri bu Hamleti Shakespeare filmleri arasına katarlarsa da, doğru değildir. Bu filmin konusu, Amerikalı profesör Edward E. Vining'in «The mystery of Hamlet Hamlet'in sırrı» adı altında 1881 yılında neşrettiği bir 12. asır efsanesine dayanır Vining'in kaynaklarının doğruluk derecesi biraz karanlıktır Çünkü filme çekilen metin daha çok bir hayalgücü eserine benziyor. Filimde kraliçe Getrud taht'ta kalabilmek için yeni doğmuş kızını bir erkek çocuk olarak tanıtır. Wittenberg'te eğitimini tamamlıyan Hamlet bir gün babasının ölüm haberini aldır. Arkadaşı Horatio ile Danimarka'ya döner ve annesinin amcasıyla olan düğününe yetişir Hamlet bu durum üzerine babasının bir cinayete kurban gitmiş olmasından şüphelenir. Çevresinde olup bitenleri rahatça gözleyebilmek, izleyebilmek için deli rolü yapmaya karar verir. Daha sonraki olaylar Shakespeare'in Hamletine benzer şekilde gelişiyor, ama gene de birçok sahneler değişik ya da eksiktir. Trajedinin yapısını asıl değiştiren, Hamlet'in bir kadın olması, gizlice Horatia'yı sevmesi ve kıskançlıkla onun Ophelia'ya olan sevgisini gözlemesidir.
Bütün bunlara rağmen bu Hamlet bugün bile ilgiyle celenen ve sinema tarihine geçmiş olan bir yapıttr.
1922 yılında Dimitri Buchowetzki'nin çevirmiş olduğu Othello filminin Shakespeare filmleri arasında oldukça önemli bir yeri vardır. O zamanların en büyük aktörlerinden Emil Jannings bu filmde Othello'yu oynuyordu.

1923 Martında René Clair Paris'te yayınladığı bir eleştirmede bu filmin bir senfoni nasıl dinleniyorsa öyle seyredilmesi gerektiğini yazıyordu. Werner Krauss daha sonraları senaryosunu Pietro Aretino, Masuccio, ve Giovanni Fiorentino'nun yazmış oldukları ve yönetmen Paul Felner'in çevirdiği «Venedik Taciri» filminde oynadı. 1925 yılında Hans Neumann Ernö, Metzner'in dekor ve kostümleriyle dikkati çeken «Bir Yaz Gecesi Rüyası» filmini çevirdi. O yılların eleştirmenleri filmin romantik, alaycı yergici özellikleri üzerinde durdular.

Bu devrenin son filmi 1928 yılında Amerikalı yönetmen Sam Taylor'un çevirdiği ve ilk sesli filmlerden olan «The taming of the shrew» dur. Beyaz perdenin iki büyük şöhreti Douglas Fairbanks ve Mary Pickford'u karşı karşıya getiren bu filmde orijinal metnin yalnzca üçte biri kullanıldı.
Sam Taylor'un filmiyle birlikte, sessiz sinema da tarihe karışmış oldu. Tekniğin kazandığı bu yeni zafer sinema-



LAURENCE OLIVIER / III. RICHARD 1955



RENATO CASTELLANI / ROMEO E JULIETTA 1954

nın imkânlarını genişletmekle birlikte yeni problemler de getirdi. Sinema 1920 lerde bir fotoğraf sergisi atraksiyonu olmaktan çıkıp bir sanat haline girdi.

Shakespeare filmlerinin üçüncü devresi nasıl Alman yapımlarının etkisi altında kalmışsa dördüncü devrede Anglo - Amerikan etkisi altında kaldı. Bu dönemin ilk dikkate değer filmi, Max Reinhardt ve William Dieterle'nin «Bir Yaz Gecesi Rüyası» (1935) dir. 1936'da Paul Czinner İngiltere'de «As you like it» oyununu filme aldı. Rosalinde rolünde Elisa Bergner ve Orlando'da Laurence Olivier dikkati çektiler. Bundan sonra yapılan ve özellikle senaryosu üzerinde çok çalışılan George Cukor'un «Romeo ve Juliet» i pek tutulmadı.

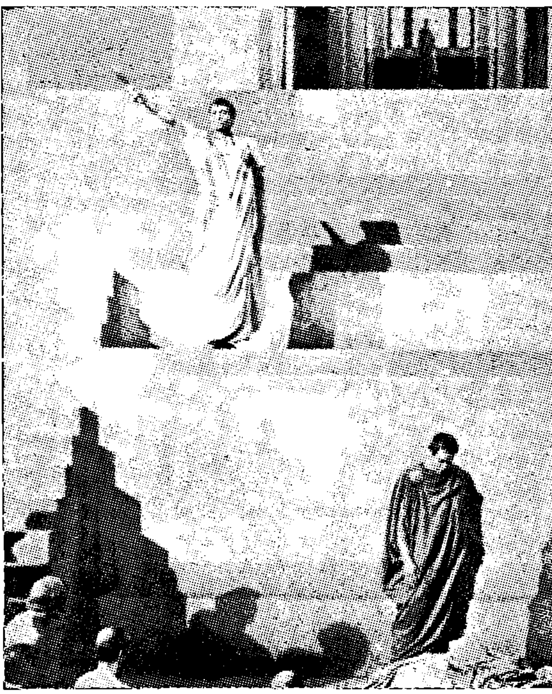
Sinemada daima, tiyatro eserlerinin filme çekilme imkânlarının olumlu sonuçlar verip vermiyeceği sorunu ortaya atılmıştı. 1930 yıllarında Bela Balasz ve Rudolf Arnheim'in, yaptıkları incelemeler sonunda bu soruya verdikleri cevap «hayır» oldu. 65 yıllık Shakespeare filmleri geçmişini ve tiyatrodan alınmış öbür filmleri inceliyecek olursak pek az sayıda iyi film çevrilmiş olduğunu görürüz.

Joseph Gregor'a göre Shakespeare'in değeri çok basit bir şey olarak gördüğü sahneyi sonsuz bir hayal evrenine sıçrama tahtası yapabilmesidir. Öbür yandan Shakespeare'in kullandığı kelimeler olmasa o güçlü karakterler, dramatik olaylar, insancıl çelişmeler hiçbir şey ifade edemezdi.

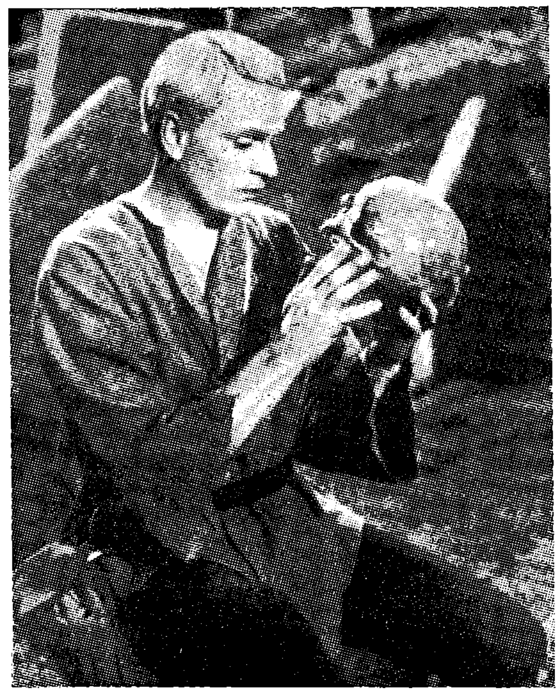
Ortaçağ tiyatrosunda yer ve zaman hakkındaki açıklamalar metnin içinde bulunurdu. Seyirciler tiyatroyu bir eserin seyredildiği değil dinlendiği bir yer olarak kabul ettikleri için dekorun seyirci için fazla bir önemi yoktu. Seyircinin hayal gücü o kadar genişti ki bir tahta iskeleyi hem Venedik'in pazar yeri, hem dükün sarayı, hem taç salonu, hem de karanlık zindanlar olarak düşünebilirdi. Bu durum optik etkiler ve çeşitli araçlarla bütün görüntülerin ayakucuna getirdiği çağımız insanı için düşünülemez. Shakespeare eserlerini çok sıkı bağlı olduğu sahne ve halk için yazmıştı.

Shakespeare dilinin güçlülüğü sayesinde Elisabeth tiyatrosunun teknik sınırlılığına rağmen seyircide istediği hayalleri oluşturabilmektedir Bu yüzden günümüzün imkânlarının getirdiği daha canlı görüntüler yarattığı hayal evrenini bozabilir

Bütün Shakespeare uygulamalarının birleştiği nokta filimlerin teknik ve optik etkilerden az yararlanabilmeleridir. Bir tiyatro eserinin yaratılışında insanın başrolü oynamasına karşılık bir filmin yaratılışında insanın rolü öbür teknik unsurlara oranla (kurgu, kamera, görüntü gibi) daha arka plânda daha azdır. Tiyatro yönetmeni sahnenin sınırları içinde bulunurken filim yönetmeni daha serbest çalşıp her çeşit olayı verebilmek olanağına sahiptir. 1937 1964 devresindeki Shakespeare uygulamalarının ilk örneklerinden biri olan Sir Laurence Olivier'nin «5. Henry» (1944) si aynı zamanda bugüne kadar gelen bir uygulama biçiminin de ilk örneği oldu. 5. Henry, ilk renkli Shakespeare uygulaması idi. Olivier bir zamanlar Shakespeare'in sinemaya uygulanmasının imkânsız olduğunu iddia ederken sonraları fikrini değiştirdi ve ilk Shakespeare filmini çevirdi. Olivier büyük olanaklarla ve tanınmış bir oyuncu kadrosuyla çalışıyordu. Olivier ve Roger Furse (dekor, kostüm) dekorların, sahnelerin ve kostümlerin 15. yüzyıl resminin havasında çekilmesine karar verdiler. Perspektif kullanmıyorlar, böylece Ortaçağ resmindeki kontrast etkileri elde etmeye çalışıyorlardı. Bundan dört sene sonra (1948) Olivier, adını en iyi



J. L. MANKIEWICZ / JULIUS CAESAR 1953



LAURENCE OLIVIER / HAMLET 1948

Shakespeare Yorumcusu olarak tanıtan ikinci uygulamasını bitirdi: Hamlet. Hamlet'in asıl metni üzerinde kısaltmalar yapan Olivier 2,5 saatlik bir senaryo elde etmiş, ama bu arada Rosencrantz, Guildenstern ve Fortinbras gibi kişileri atıp önemsiz bazı sahneleri uzun tutmakla oyunun dengesini bozduğunu farketmemişti. Filimde şatonun merdivenlerini, odalarını ve koridorlarını devamlı olarak dolaşan hareketli bir kamera kullanılmış, görüntüler kuvvetsiz kalmıştır. «Hamlet», söz ve görüntü arasında meydana gelebilecek aykırılıkların bir örneğidir. Bir yandan orijinal metni kullanmak öbür yandan da sinemanın özelliklerinden faydalanmak bu ikilik ortaya çıkarmıştır. Görüntünün söz ögesini bozduğu yerlerden birinde Ophelia, Hamlet'in odasına girişini anlatırken kamera geriye dönüşle Hamlet'in davranışlarını göstermeye başlar. Bir başkasında, «Olmak veya Olmamak» monoloğunda Hamlet'in çıkarıp denize doğru fırlattığı birçok ayrıntı çekiminde takip edilir.

Bütün bunlar, ağırlığın sözler üzerinden kalkıp, dikkatin başka yönlere çekilmesine sebep oluyor. Bu bakımdan Olivier'nin «Hamlet» ini Shakespeare'i gerektiği gibi yansıttığı söylenemez. 1948 de çevrilen, Orson Welles'in Macbeth'i öbür Shakespeare uygulamalarından ayrılır Orson Welles değişik bir yorum yapıp, kendine özgü bir anlatıma ulaşmıştır. Bu filminde de Welles herzaman kullandığı iyilik - kötülük çatışmasını ön plâna çıkarmıştır. Macbeth rolünde oynayan Welles, bu rolü Shakespeare'de olduğundan daha korkunç, ihtiraslı ve kanlı bir şekilde yorumlamıştır. Yönetmen Orson Welles, bu arada, oyuncu Orson Welles'i çok ön plâna çıkarmış ve öbür karakterlerin silik kalmasına yol açmıştır. Zorlayıcı mali sebepler yüzünden 23 gün gibi kısa bir zaman içinde bitirilen filim işleniş, görüntü ve kamera çalışmaları bakımından çeşitli eksiklikler göstermektedir.

Bundan sonraki 15 yıl içinde 20 den fazla Shakespeare uygulaması yapılmış, bunlardan 7 tanesi SSCB'de çekilmiştir. Shakespeare'in eserlerini beyaz perde için kapışıldığı bu devrenin ilk filmi 1951/52 yıllarında çevrilen «Julius Caesar» dır. Chicago Northwestern University öğrencileri tarafından, David Bradley'in yönetiminde 16 mm. lik bir kamera ile meydana getirilen ve büyük bir idealizmle, olanaksızlıklar içinde yapılan bu filim, gene de bir başarı sayılabilir. MGM'nin 10 milyonluk Julius Caesar'ına karşılık bu filim 15.000 dolara malolmuştur Kostümlerini, kız öğrencilerin yatak çarşaflarından diktiği, mızraklarını ve zırhlarını öğrencilerin yaptığı bu filmde, Chicago binalarının duvarları, dekor; bir müze, Forum Romanum; bir stadyum, Colosseum ve meraklı yayalar da eski Romalılar olarak kullanılmışlardır.

Aynı yıl Orson Welles «Othello» uygulamasını bitirdi. Orson Welles bu filmi ile öbür Shakespeare uygulamaları arasında benzeri bulunmayan, çok yeni bir biçim ortaya koydu. 1500 plana ayrılan filim en güzel ve en iyi «Othello» uygulamasıdır denebilir. Welles metnin tutsağı olmamış, filim sanatının bütün özelliklerini gözönünde tutmuştur. Hareketli kamerası ve güçlü görüntüleri bu eserde teknik bir olgunluğa erişmiştir. Dinamik bir kurgu sayesinde seyirciye canlı bir görüntü dizisi sunmuştur.

1955'te Sergey Yutkeviç tarafından Kırım'da çekilen renkli «Othello» tiyatro özelliklerden kurtulamıyan bir filim oldu. Sergey Bondarçuk, Othello rolünde değişik bir yorumla oynamış, kıskanç ve aldatılmış bir koca yerine bilinçli ve akıllı bir insan, Desdemona'nın öldürülmesi sahnesinde bir katil yerine hareketlerinin doğruluğuna ina-

nan bir insanı yaratmıştır.

1950'de Doğu Almanya'da Shakespeare'in «The Merry Vives of Windsor» adlı eseri filme alındı. İtalyan - Fransız ortak yapımı olan «Venedik Taciri» nden (1952) sonra 1953 de ilk Hollywood uygulaması olarak «Julius Caesar» yapıldı. Yapımcı John Houseman ve rejisör Joseph L. Mankiewicz orijinal metne bağlı kalmadılar. Filimde sadece Shakespeare'in sahne sırası bozulmadı. Hollywood'a özgü büyük ve aşırı süslü dekorlara iltifat etmeyen Mankiewicz eserin ruhunu korudu. Joseph Ruttenberg'in kamerası da filme dinamik bir hava verdi. Filmin başarısının bir nedeni de tanınmış oyuncuların rol almasıydı. Bunların başında Antonius'u oynıyan Marlon Brando bulunmaktaydı. Ancak bu uygulamanın dilinde de Shakespeare diline aykırılıklar görülmekteydi.

Bu aykırılık daha çok, Renato Castellani'nin «Romeo ve Juliet» inde (1954) görülür. Burada hareketli görüntüler yanında metin sönük kalmış, bütün parlaklığını yitirmiştir. Castellani'nin Kostümcü Fini ve Görüntü Yönetmeni Krasker'le birlikte Venedik, Floransa ve San Francisco manastırında seçtikleri yerler çok renkli bir hava yarattı. Ancak Susan Shentall'ın Juliet'i ve Laurence Harvey-in Romeo'yu temsil ettikleri filmin, oyundaki trajik aşk atmosferini verememesi sonucunda ortaya Shakespeare metnini libretto olarak alan bir opera - filim çıktı.

Bunca uygulama arasında danslı ve müzikli çevrilenleri de olacaktır elbette. Romeo'nun konusunu modernize eden «West Side Story» den başka Rusya'da da iki bale uygulaması yapıldı. Leo Arnstam ve Leonid Lawrowski 1954 de, Sergey Prokofieff'in müziği ile «Romeo ve Juliet» in «Son Dansı» nı çektiler. 6 sene sonra Wachtang Tschabukiani, müziğini Alexej Matschawiani'nin, koreografi ve senaryosunu da kendisinin yaptığı yeni bir «Othello» çevirdi. Konu ayrılıklarına rağmen bu iki filmin, müzik ve kareografi yönünden benzerlikleri vardır. Romeo ve Juliet, 1941 de Moskova Bolsoy Tiyatrosunda oynanmış olan ve aynı adı taşıyan balenin biçimini yansıtmaktadır. Eser, hareketli ve inceliklerle doludur Hareketliliğin bittiği yerde, örneğin ölüm sahnesinde, ağır bir pandomim hareketin yerini almaktadır. Bu film, şimdiye dek meydana getirilmiş bale filimlerinin en başarılısıdır Othello için de aynı şeyler söylenebilir Bir yandan Galina Ulanowa (Julia), ve J. Shdanow (Romeo), diğer yandan Wachtang Tschabukiani (Othello) ve Wera Zignade (Desdamona) erişilmesi güç bir başarıya ulaşıyorlar Ama bütün bunlara rağmen, kareografi, Rus balesinin geleneksel, kuru biçiminin etkisi altındadır. Böylece olayların trajik - şiirsel gelişimi açığa çıkamamaktadır.

Bu arada İngiltere'de, 1955 yılında, Sir Laurence Olivier, üçüncü Shakespeare filmi olan «III. Richard» ı bitirdi. Oyunculardan bazı yetenekler isteyen baş rolde, Olivier, beyaz perdede görülen en başarılı III. Richard idi denilebilir. Filmin eleştirilecek tek yanı, önemli rollerden bi- olan Kraliçe Margaret'in senaryodan çıkarılmış olmasıdır. Geçmişle şimdiki zaman arasında bir bağ görevini gören bu karakterin yokluğu, konunun tarihi temelini sakatlamaktadır. Olivier, bütün monologları kameraya doğru söyletmekle, kameranın özelliklerini bozmuş ve filmin tiyatroya kaymasına sebep olmuştur.

Sonraki yıllarda çok başarılı uygulamalara raslanamamaktadır. 1955 ve 1956 da Rusya'da Jakow Frid ve Alexandr Abramow tarafından «Beğendiğiniz Gibi» ve L. Samkowoi tarafından da «Kuru Gürültü» filme alındı. Japonya'nın ilk uygulaması 1957'de yapıldı. Akira Kurosawa «Macbeth» i «Kumonosu-jo» adı altında Japon yaşamına uygulayarak çevirdi. 1957 ve 59 arasında da Çekoslovakya'da «Bir Yaz Gecesi Rüyası» filme uygulandı. Büyük kukla ustası Jiri Trnka bu komediyi kuklalarının masal dünyasına aktardı.

Shakespeare'in eserlerindeki kişilerden ve konulardan esinlenerek meydana getirilen birçok filmi burada incelemek imkânsız. Fakat 1959'da Helmut Kautner'in Almanyada, 10 senelik bir planlama sonucunda ortaya koyduğu filim incelemeğe değer. «Der Rest ist Schweigen» (Gerisi Sessizlik) adlı filimde Hamlet bir Alman fabrikatörünün H rvard Üniversitesi öğrencisi olan oğludur. Kautner Hamlet'i 20. yüzyıla getirmekle zamanımızın aldatıcı refah toplumunu Shakespeare açısından incelemiştir.

1960 yılında İngiliz yönetmen, George Schaefer; Maurice Evans ve Judith Anderson ile «Macbeth» i Amerikan renkli televizyonu için hazırladı. Eseri hem sinema, hem de televizyon için hazırlamak zorunda olan yönetmen, sinema ve televizyon perdelerinin birbirlerinden ayrı olan kurallarından dolayı çeşitli güçlüklerle karşılaştı.

Televizyon da son yıllarda Shakespeare konularına ilgi göstermeye başladı. Shakespeare'in 400. doğum günü dolayısı ile İngiliz ve Danimarka televizyonları ortaklaşa, Philip Saville'in yönetiminde Helsingör manastırında ve Kronborg şatosunda «Hamlet» i çevirdiler. Amerikan televizyon şirketleri de bütün önemli eserleri, bu arada bazılarını birkaç kere, filme aldılar. Televizyonun özellikleri, tiyatro ve sinemayı ayıran söz - görüntü aykırılıklarını unutturmaktadır. Bu bakımdan televizyon için yapılan tiyatro uygulamalarını tiyatro ve filim arası birer yapıt olarak nitelendirmek mümkündür.

Shakespeare'in 400. doğum yılında sinema alanındaki en önemli olay hiç şüphesiz, Boris Pasternak'ın çevirisi üzerine yönetmen Grigori Kozintsev'in çevirmiş olduğu ilk Hamlet uygulamasıdır. 60 yaşındaki Kozintsev'in bütün hayatı boyunca Shakespeare üzerinde çalışmış olduğunu söylemek mübalâğa sayılmamalıdır Kozintsev yalnız Hamlet üzerinde yedi yıl çalıştı ve incelemelerinin sonuçlarını «Çağdaşımız William Shakespeare» adı altında yayınladı. Kozintsev «Hamlet» i önce Leningrad'ta Puşkin Akademi Tiyatrosunda sahneye koymuştu. Kozintsev'e göre bu eserde insan, alınyazısının felsefi ve şiirsel sorunlarıyla karşı karşıya bırakılıyor. Olivier'in üzgün, hayalci, dünyadan ve insanlardan umut kesmiş Hamlet'ine karşılık Kozintsev'in Hamlet'i büyük bir yalan üzerine kurulmuş olan hayatla savaşan bir insandır. Bunun için insanlığın önemine ve anlamına inanmış Hamlet içinde yaşadığı toplumu ve devleti, kurtulunması gereken bir hapishane gibi görmektedir. Son yıllarda Sir John Gielgud'un sahneye koyup Richard Burton'un başrolünü oynadığı «Hamlet» temsilinin filme çekilmesi bir yana bırakılırsa tek önemli Shakespeare filmi, Welles'in özgün bir esinlenme ile yarattığı «Chimes at Midnight / Geceyarısı Çanları» dır denebilir.

Çevirenler **Oğuz Alpöğe — Faruk Atasoy**



pierre billard / geceyarısı çanları

Orson Welles'in İspanya'da bitirmekte olduğu yeni film büyük bir gizlilik içinde çevrilmiştir: filmin adı **Geceyarısı Çanları**'dır Senaryo, Welles'le Shakespeare'in birlikte çalışmalarının bir ürünü olarak düşünülebilir. Daha kesin bir söyleyişle, senaryo, Welles'in 1960'da Belfast'da sahneye koyduğu, Falstaff'ın tarihçesi üzerine kurulu oyunu olan **Geceyarısı Çanları**'nı izlemektedir Welles, Falstaff'ın yer aldığı bütün oyunlarından (**Henry IV**'un her iki kısmı, **The Merry Wives of Windsor**), **Henry V**'deki değinmelerden, **Richard II**'den ve Holinshed'in **Chronicles**'ından yararlanmıştır. Bu ilgi çekici ayrıntılardan meydana getirdiği temanın gücü Falstaff ve Prince Hal'in dostluğu, ve bu dostluğun ihanete uğraması noktasında toplanmaktadır

Filmi çevirmeye başlamadan birkaç hafta önce Welles amaşöyle belirtmişti: «Falstaff, Shakespeare'in yazdığı en iyi roldür Don Kişot gibi gerçek dışı boyutlara sahip bir kişidir. Onu oynamayı hep isterdim. Aslında tuhaf bir şey bu, çünkü beni bir oyuncu olarak böylesine çeken pek az rol var. **Geceyarısı Çanları** karanlık bir güldürü, ihanete uğrayan bir dostluğun hikâyesi olacak. Oyuncular üstünde çok durulacak ve çok sayıda yakın plan resmi bulunacak: bu benim yakın plan filmim olacak yani. Kullanabileceğim dekorlar o kadar sınırlı ki film zorunlukla antibarok olmalı ve asıl iş oyuncuların yüzleri yoluyla başarılmalı. Kamera yüzünden uzaklaşınca çağın kostümleriyle oyuncular ve dekorlar görünüyor, bu da zihni gerçeğin kendisinden uzaklaştırıyor Yüzlere yakın kaldığımız sürece hikâye evrenselleşiyor.»

Bu sözler, film başlamadan önce söylenmişti. Çevirmeye başladıktan sonra Welles'in içindeki sinemacı uyandı ve Welles bu iddiasız kararlarını unutuverdi. Kastilya'nın küçük köylerinde bulduğu «çağ» dekorları zaten Ortaçağ'dan beri hemen hiç değişmemişti. Dehâsının bir özelliği olan olağanüstü zekâsını kullanarak gerekli figüranları gittiği yerlerde bulmakta güçlük çekmedi. Elinin altındaki kaynaklar senaryo gereklerini karşılamaya yetmeyince, dekor ya da oyuncu eksiklikleri dumanlı meşalelerin karanlık, şiirsel gölgeleriyle gideriliyordu. Hareketle kızışan buluş yeteneği kamçılandıkça, oyuncu yavaş yavaş yerini yönetıciye bıraktı. Eastcheap'de Mistress Quickly'nin meyhanesinde Falstaff ve Doll Tearsheet'in (Jeanne Moreau) yatak sahnesinde kamerayı yastığın yerine koyarak merkezî bir açı sağladı. Cordova Katedrali'nde çekilen Henry V'in taç gitme sahnesi için Katedralin bir ucundan öteki ucuna uzanan bir kerevet yaptırdı, böylece perspektif ve ışık karşıtlıklarıyla oynayabilecek ve Eisenstein'i kaçınılmaz bir şekilde hatırlatan imgeler meydana getirebilecekti. Sıra Falstaff'ın gömülmesi sahnesine gelince, Welles bulunabilecek en büyük tabutu istedi. Üç metre boyunda eski bir tabut getirdiklerinde pek sevinçli görünmeyince çok mu büyük bulduğunu sordular. «Yok, yok,» dedi o kocaman kahkahasıyla. «Tekerlekli olsayı diye düşünüyordum.»

Yaratıcılığın tadına vardıkça, yeni yeni etkiler bulma hırsı Welles'e özgü bir huydur. Falstaff rolünde kuşak diye sarındığı bir yığın şey içinde bile yorulmak bilmeden şaşırtıcı bir çeviklikle oradan oraya koşuyor ve ışık değişiklikleri yeni fikirler verdikçe mise en scène'ini geliştiriyor Çağdaş dekor istemeyen birkaç sahne için Welles stüdyo aramadı, eski bir garajı geçici stüdyosu olarak hazırlattı ve böylece birkaç bin sterlin artırdı. Ama çok geçmeden bu tutumluluklar unutuldu. Yaptığı üne sadık kalan Welles filme kendinden o kadar çok şey ekledi ki yapım süresi iki kat uzadı ve ilk bütçede ayrılan paranın iki katı harcanmış oldu. Ama bu durumda talihsiz prodüktörlere kim acıyabilir?

Welles'in yaratıcı bağımsızlığı bazan, bir kapris gibi görünebilir. Amerikalı konuşmasının John Gielgud (Henry IV), Margaret Rutherford (Mistress Quickly)), Keith Baxter (Prince Hal) gibi oyuncuların kusursuz Shakespeare İngilizcesi konuşmalarıyla bağdasmayacağını sezdiği için, diyalog sahnelerini doğrudan doğruya onlarla birlikte oynamak istemedi. Onlar oradayken yalnızca kendi görünmediği ya da konuşmadığı sahneleri filme aldı. Onlar gittikten sonra da kendi diyalogunu kendi başına konuşmak için filmin çevrildiği yere döndü.

Welles, aynı zamanda, sinemaya kendi uydurduğu ve Long John Silver rolünü oynadığı **Define Adası** üzerinde de çalışmaya başlamıştır **Geceyarısı Çanları**'ndaki İspanyol yardımcısı Jesus Franco'nun yöneticiliğini yaptığı filmi bu yaz bitirmeyi tasarlıyorlar Aynı zamanda, Meksikalı oyuncu Francisco Regueira'nın da Madrid'de bulunması, Welles'in on yıl önce başladığı ve bir türlü tamamlayamadığı **Don Kişot** için yeni diziler çevrilmesini sağladı. Bütün bunlar sinema sevenler için iç açıcı haberler: sinemanın genç aslanı hâlâ kükrüyor.

Çevirenler: **Ayşe Ilıcalı - Murat Belge**

festival'ler '66

tuncan okan

YİRMİNCİ Uluslararası Cannes Film festivali başlangıçta her zamankinden daha verimli, daha umutverici görünüyordu. Festivalin bütün yükünü omuzlarına alan emektar yöneticisi Favre Le Bret sinema dünyasının önemli yönetmenlerinin filmlerini bir araya toplayabilmek için büyük çaba göstermişti. Gösterdiği çabaların ne kadar olumlu olduğu tartışma götürmezdi amma, bu kez de sinemacılar titizce hazırlanmış bir festivale katılan filmleriyle ihanet ettiler Cannes yarışması boyunca hayal kırıklıkları biribirini izledi. Bu yetmiyormuş gibi yetersiz bir jürinin sapıkça kararları kapanış gecesinde de bazı sevimsiz olaylara yol açtı. Favre Le Bret çaresizdi ama, film seçmek konusunda gösterdiği titizliği jüri üyelerinin seçiminde de göstermiş olsaydı festival yirminci yıldönümünde böylesine şiddetli protestolardan kurtulabilirdi...

BÜYÜK ÖDÜL

Büyük ödüllerden başlayacağız festivalin programını incelemeye... Büyük ödül iki film arasına paylaştırılmıştı· **Pietro Germi**'nin **Kadınlar ve Erkekler / Signore e Signori** ve **Claude Lelouch**'un **Bir Erkek ve Bir kadın / Un Homme et une Femme**... Germi, kazandığı ödüle rağmen kapanış gecesinin en talihsiz insanıydı. Zira o gece en ağır protestolara hedef tutulan ödüllerden birincisi Germi'nin kazandığı ödüldü. Festivali izliyen hemen bütün film eleştirmecileri ödülünü almak için o gece sahneye çıkan Germi'yi ıslık yağmuruna tutmuşlardı. Böylesine protestolar ne kadar insafsızca bulunursa bulunsun, Germi'nin «Kadınlar ve Erkekler» gibi bir filmle ödül kazanabileceği akla gelir şeylerden değildi. Claude Lelouch'un «Bir Erkek ve Bir Kadın» ı da yarışmanın en iyi filmi sayılamazdı, amma favorisiz bir festivalin ilgi çekici filmleri arasında yer alabilirdi pekâlâ. Üstelik Lelouch'un filmografisinde önemli bir aşama niteliği taşıyordu. Bugüne kadar kural dışı bir sinema yapmak isterken akla gelmez çılgınlıklara başvuran deli-dolu genç sinemacı Lelouch bu filmle beklenmedik bir olgunluğa sıçrıyordu. Lelouch «Bir Erkek ve Bir Kadın» da bir raslantı sonucu karşı karşıya gelen iki insanın hikâyesini anlatmaktadır. Hikâyesi de, anlatımı da şiirsel niteliklerle doludur filmin. Kadın (Anouk Aimée) sinemada script-girl olarak çalışmaktadır. Filmlerde tehlikeli cambazlıklar yapan eşini kaybedeli çok olmamıştır Kocasının anıları hâlâ çıkmamıştır aklından... Erkek (Jean - Louis Trintignant) bir otomobil yarışçısıdır. O da eşini kaybetmiştir bir süre önce. Karşılaşmaları kısa zamanda bir aşk serüveninin gelişmesine yol açar. Fakat, bir yerden sonra, ikisi de geçmişteki anıların baskısıyla biribirlerinden kaçarlar. Lelouch hikâyesini burada bitirmemekte, sevgililerin birleşmeleriyle sonuçlandırmaktadır Aslında hikâye alışılmış türde bir hikâyedir, fakat Lelouch kendi kişiliğinden birşeyler katabilmeyi pekâlâ başarmıştır

ÖZEL ÖDÜLLER...

Jüri büyük ödülün yanısıra «sinemaya yararlarından dolayı» **Orson Welles**'e de özel bir «anma» ödülü vermişti. Welles'in adını bu yarışmada andıran **«Falstaff»** İspanya adına Cannes'a gönderilmişti. Ünlü sinemacının bu yeni filmi hikâyesini Shakespeare'in beş eserinin çeşitli unsurlarından alıyordu. «Falstaff'ın ilk bakışta Welles'e özgü bir görüntü ve hikâye düzeni içinde görünmesine rağmen, derinliğine inildikçe Shakespeare «kokması» buradan geliyordu. Welles İngiltere'nin Ortaçağ'daki taht kavgaları sırasında önemli olaylara karışmış Falstaff adlı sempatik, babacan, insancıl bir kişinin serüvenini anlatıyordu. Jürinin ağır protestalara hedef olan bir başka ödülü de **Lewis Gilbert**'in **«Alfie»** adlı filmine verilen özel ödüldü. Gilbert'in bir taşra çapkının (Michael Gaine) ahlâk dışı dünyasını alışılmış ticarî filmlerin bayağılığı içinde vermeye çalıştığı «Alfie», değil ödül kazanmak, uluslararası bir festivalde İngiliz sinemasının temsilciliğine yakıştırılacak filmlerden sayılamazdı. Jürinin terslikleri burada bitmiyordu. **Sergey Yutkeviç**'in **«Lenin Polonyada»** gibi sıkıcı bir Lenin biyografisiyle «en iyi yönetmen» ödülünü kazanması garipsenecekti tabii... Buna karşılık, ilk filmleriyle yarışmaya katılan yönetmenler arasında Romanyalı genç sinemacı **Mircea Muresan**'ın **«Alevler İçindeki Kış»** filmine özel bir ödül verilmesi pek yadırganacak gibi değildi. Film gelişme durumundaki genç bir sinemanın umutverici bir aşaması sayılabilirdi.

EN İYİ OYUNCULAR

Vanessa Redgrave festivalin en ilginç filmlerinden **Zırdeli Morgan / Morgan, A Suitable Case For Treatment**'deki rolüyle «en iyi kadın oyuncu» seçildi. **Karel Reizs'in** bu komedisi çevresiyle sürekli çatışan genç bir İngiliz sosyalistinin bunalımını bir oto - analiz biçiminde incelemekte, yıllarca zihinlerde yaşatılan birtakım düşüncelerin gerçeklerle bağdaşamadığını ve ancak düş ürünleri olarak kalmaya zorunlu kılındığını belirtmekteydi. Reizs'in çağdaşlarından **Tony Richardson «Mademoiselle»** ile genellikle sert eleştirmeleri üzerine çekti. Fakat Richardson'un filmine böylesine hücum edenler, sinemasının plastik niteliklerine, ele aldığı konu karşısındaki açık ve dürüst tutumuna değinmek zorundaydılar. «Mademoiselle» kanımızca festivalin en talihsiz filmlerinden biri oldu. Asıl aksaklığı **Jean Genêt**'nin imzasını taşıyan senaryodan geliyordu. Genêt filmi modern bir trajedi yapmak istemiş, başından sonuna kadar trajedi dozunu arttırmaya ve sonunda en şiddetli bir uca kadar getirmeye çalışmıştı. Bu yüzden Richardson'un biçimi düzgün ve ölçülü anlatımı birtakım çelişmelerden kurtulamıyordu. Bunun yanısıra «Mademoiselle», Fransız taşra hayatının dış görünüşün-

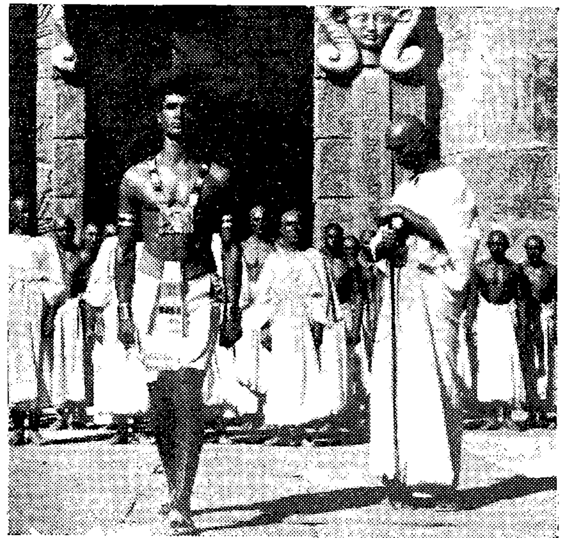
deki saflığa rağmen, dinsel gericilik yüzünden ne kadar insanlıktan uzak ve acımasız açıklıkla ortaya koyması bakımından ilginçti. Ve herhalde bu özellikleri Fransız seyircisinin o tatsız tepkilerini doğurmuştu.

«Açlık / Sult» adlı isveç - Danimarka ortak yapımının başarılı oyuncusu **Per Oscarsson** «en iyi erkek oyuncu» ödülüne gerçekten hak kazanmıştı. «Açlık» Knut Hamsun'un ayni addaki romancının başarılı bir sinematografik adaptasyonu idi. Romanın yapısından gelen ağır temposuna rağmen başından sonuna kadar ilgiyle seyrediliyordu. Jüri ünlü İtalyan komedyeni **Toto**'ya da sinema oyunculuğundaki başarılarını anmak gerekçesiyle özel bir ödül verdi. Toto'nun Cannes'da gösterilen filmi **Pier Paolo Pasolini**'nin **«Kötü Kuşler İyi Kuşlar / Uccellaci e Uccellini** idi. Pasolini kuşları konuşturarak, modern bir fabl havası içinde bugünkü insanın birtakım temel sorunlarına iniyor, bozuklukların aksaklıkların sosyalist bir açıdan eleştirmesini yapmak istiyordu. Fakat anlatımı da senaryosu da hayli ilkel ve etkisizdi.

Polonyalıların iki büyük rejisörü **Andreej Wajda** ve **Jerzy Kawalerowicz** son filmleriyle yarışmaya katılmışlardı. Wajda'nın **«Küller»** i Napolyon'un Lehistan ile yaptığı savaşların panoramasına uzanıyor, bu genel görünüş içinde savaş, emperyalizm, vatanseverlik, kahramanlık gibi bazı sorunlara değiniyordu. Fakat film gereksiz yere uzatılmış ve ağır bir tempodan kurtarılamamışt. Ayni hata Kawalerowicz'in **«Firavun»** unda da dikkati çekiyordu. Geniş perde sistemine göre renkli olarak çevrilen «Firavun» sahip olduğu üstün plastik niteliklere karşılık, temelden birtakım hatalara saplanmış kalmıştı. Önce Kawalerowicz'in tamamen üstün - yapım türüne elverişli olan hikâyesini, «nitelikleri kendine özgü bir üstün yapım» biçiminde değil de, üstün - yapımlara karşı bir biçimde anlatmak isteyişi bu tersliklerin başlangıcıydı. Film bu yüzden piramitlerin koridorlarında oynanan, saray entrikaları üzerine kurulu bir tarihsel piyesi andırıyor, konunun getirdiği birtakım genel görüntüler rejisörün sırf alışılmış üstün yapımlara benzememek endişesi yüzünden perdede verilmiyor, ancak diyaloglarla seyircilere açıklanıyordu.

ÖTEKİ FİLMLER

Joseph Losey'nin **«Modesty Blaise»** i de hayal kırıklığı uyandırdı. Yarının dişi James Bond'u Modesty Blaise'in hikâyesi yer yer kesin hicivlere yönelmesine rağmen, doyurucu ve dengeli bir bütünlükte değildi. Losey konunun gerektirdiği hiciv tonunu bulamamıştı. **Jacques Rivette**'in **Rahibe / La Religiuese**'ü Diderot'nun romanının perdede de ilgi uyandırmasını sağlıyordu. **Mario Monicelli Brancaleone**'nin **Ordusu / L'Armata Brancaleone**de bir İtalyan Don Kişot'unun serüvenlerini hareketli bir tarihsel hiciv havası içinde anlatmak istemiş, fakat çok uzun, tekrarlarla dolu, monoton bir komedi yapmaktan öteye gidememişti. 1963 de Cannes Festivalinde «Günün Birinde Bir Kedi» adlı başarılı bir filmini seyrettiğimiz genç Çek rejisör **Voltech Jasny «Pipolar»** da rahatlıkla seyredilen üç skeçle karşımıza çıkmasına rağmen, umutverici genç Çek sinemacılarının tutumundan hayli ayrılan birtakım bayağılıkları da saklayamıyordu. Alman sineması genç kuşaktan iki rejisörün filmlerini Cannes'a göndermişti **Ulrich Schamoni**'nin **O / Es** ve **Volker**



JERZY KAWALEROWICZ / FİRAVUN 1966



JOSEPH LOSEY / MODESTY BLAISE 1966



ANDRZEJ WAJDA / KÜLLER 1966

Schloendorf'un Genç Toerless / Junge Toerless... Birinci film evlilik dışı ilişkileri olan genç bir çiftin hiç beklenmedik bir sırada çocuk sahibi olmaları karşısında davranışlarını sade bir biçimde ele alıyordu. İkinci film ise çok sarsıcı bir tondaydı. Genç rejisör Volker Schloendorf bu yüzyılın başlarında geçen hikâyesinde şiddetli baskı içinde yetişmiş gençlerin bir yatılı okul çevresindeki bunalımlarını çeşitli yönlerden inceliyor, özellikle cinsel bunalım sorununu oldukça cüretli bir biçimde ortaya koyuyordu.

Cannes yarışmasının en güzel filmi, şüphesiz, Alain Resnais'nin yarışma dışı gösterilen **Savaş Bitti / La Guerre Est Finie** adlı filmiydi. Film, bugünkü İspanya hükûmetine, özellikle Franco'ya antipatik geleceği düşüncesiyle Fransızlar tarafından yarışmaya kosulmamış, fakat yarışma dışında gösterilmesine rağmen sinema eleştirmecilerinin çoğunluğuna göre «festivalin gerçek favorisi» olmuştu.

VENEDİK Film Festivalini dört yıldan beri yöneten ünlü sinema eleştirmecisi ve tarihçisi Profesör Luigi Chiarini, öteki bütün uluslararası film yarışmalarının yöneticilerinden ayrılan katı ve kesin prensiplerine sahip bir kişidir. Venedik Festivalini bir panayır yeri olmaktan kurtarmak çabasıyla işbaşına geçmiş, az fakat kaliteli film göstermek inadından hiçbir zaman dönmemiştir. Tâvizsiz tutumunun dört yıl içinde çeşitli çevrelerde Chiarini'yi «sevilmeyen adam» durumuna getirdiği gerçektir. Öteki bütün festivallerin yöneticileri sinema çevreleriyle kurdukları ilişkilerini gerektiği zaman bazı sapmalara da katlanarak dostça sürdürürlerken Chiarini zaman zaman barut gibi parlamaktan, bu çevrelere ateş açmaktan geri kalmamıştır. Örneğin, Chiarini'nin işbaşına geçtiği 1963 yılından Hollywood sineması resmî temsilciliğini yapmak üzere, Venedik'e Robert Rossen'in **«Lilith»** adlı filmini göndermişti. Film, Rossen'in taşıdığı büyük iddialara rağmen Chiarini'nin başkanlık ettiği seçim kurulunun onayını alamadı. Seçim kurulu başka bir Hollywood filmini de yarışmaya çağırmadığı için Hollywood sineması ilk defa Venedik'te temsil edilememek durumuna düştü. Bunun diplomatik çevrelerde sert tepkiler yarattığını gören Chiarini «Lilith» in kalitesiz bir film olduğunu söyleyerek sadece kendi yargılarının savunmasını yapmayacak, ayrıca Amerikan sinemasının genel durumunu da ağır bir dille eleştirecekti. Chiarini bununla da kalmadı, o sıralarda Hollywood tarafından boykut edilmiş New York'lu genç sinemacı Michael Roamer'in **Hiçbir Şey Değil Amma İnsan / Nothing But A Man** adlı filmini de yarışmaya çağırmıştı. Amerika'daki siyah - beyaz çatışmalarını tarafsız bir açıdan ele alıyor, yargılıyor ve bu yüzden politik çevrelerin çeşitli tepkilerine yol açabiliyordu.

Chiarini'nin bir yıl sonraki festivalinde Japon sineması yoktu. Profesör bu yokluğun sebebini soranlara Japon sinemasının o günkü durumunu şu sözlerle eleştirerek cevap vermişti: «Japonlar bir yıldır uykudalar Ben ne yapayım?... Fakat bu sert prensiplerine rağmen 1965 yılı Chiarini için sevimsiz anılarla dolu bir yıl oldu. Özellikle dağıtılan ödüller çok ağır hücumlara hedef oldu. Ödül dağıtımı, neresinden tutulursa tutulsun, tâvizsiz festival yapmak isteyen Chiarini'nin bazı kişisel hesaplarını jüri üyelerine kabul ettirdiğini saklayamayacak nitelikteydi.

BÜYÜK ÖDÜL:
CEZAYİR SAVAŞI

Chiarini bu yıl da yıldırımları üstüne çekti. Profesöre yöneltilen suçlamaların başında **Gillo Pontecorvo'**nun İtalyan sinemasını temsil eden **«Cezayir Savaşı'**na festivalde yer verilmesiydi. Fransız sinemasının temsilcileri uluslararası film festivallerinin protokolu gereğince bu filmin gösterilmemesini savunuyorlardı. Yarışmaya katılan bir ülkenin politik ve ulusal prestijini sarsan bir filme o yarışmada yer verilmemesi kanısındaydılar. Hatta bu yüzden Alain Resnais'nin **Savaş Bitti / La Guerre Est Finie** adlı şaheserini Fransız sineması adına hiçbir uluslararası yarışmaya göndermediklerini söylüyorlardı. Fakat Chiarini bu yakınmaları dikkate almayarak «Cezayir Savaşı» nı yarışmaya kabul edince Fransızlar ancak filmin gösterildiği geceye katılmamakla protestolarını sürdürebildiler. «Cezayir Savaşı'nın eleştirmeciler tarafından da ilgiyle karşılanması Fransızları daha çok etkilendirecek, giderek, Chiarini ile başka bir pazarlık yapmalarına yol açacaktı. Fransızlar büyük ödül «Cezayir Savaşı» na verildiği takdirde ödüllerin dağıtıldığı kapanış gecesine katılmayacaklarını söyleyeceklerdi. Bütün bunlara rağmen, yarışmanın jürisi gene de gerçek favori sayılan «Cezayir Savaşı» na büyük ödülü vermekten geri kalmadı. Fransız delegasyonunun katılmadığı kapanış gecesinde **Cezayir Savaşı / La Battaglia di Algeri** «Altın Aslan» ödülünü aldı.

Pontecorvo'nun «Cezayir Savaşı» Cezayirlilerin Fransızlara karşı giriştikleri ulusal bağımsızlık savaşını belgesel bir kronik niteliği içinde perdeye aktarıyordu. Film, bu savaşın daha başlangıç günlerinden başlayarak Fransız ordusunun işe el koymasıyla problemin daha bir çıkmaza girdiğini belirtmektedir. Karşılıklı tedhiş'erle ilk gelişmelerini gösteren bu çatışmalar karşısında Pontecorvo aslında tarafsız kalmaya büyük bir çaba sarfetmiş. Yorum yapmaktan uzak, herşeyi apaç ortaya koymakla yetinen, sabırlı ve gerçekçi bir tutum sorunun karşısında... Bu çatışmalara katılan her insanlarının da psikolojilerini olduğu gibi yansıtmak isterken dürüstlükten en ufak bir sapma dahi yapmamış. Pontecorvo'nun çalışması ayrıca, görüntü olarak benzerine ender raslanır bir teknik başarıda. Fi' baştan sona kadar özellikle aktüalite filmlerini andı bi tonda. Fakat Pontecorvo filmin tek bir dahi aktüalite filmlerinden almamış. Casbah'da evler dinamitleniyor. Cezayir sokaklarında bomba. patlıyor, sayısız insan ölüyor, mağazalar yıkılıyor sokak ortasında insanlar avlanıyor. Yüzlerce, binlerce böylesine aksaksız yönetebilmek herhalde küçümsenmeyecek bir iş... Bu sahnelerin hızlı bir ritmle biribirine bağlanmış olması da dikkate değer.

ÖZEL ÖDÜLLER

Jürinin bu yıl «Cezayir Savaşı» nın hemen ardından verdiği özül ödüllerin en önemlisi Robert Bresson'un / **Au Hasard Balthasar** adlı filmine verilen «Bresson'u anış» ödülü idi... Jüri Bresson'un bu filmiyle de unutulmaz sanatçı kişiliğine duyduğu saygıyı belirtmek için böyle bir ödül düşünmüştü. Fakat, kapanış gecesinde Fran-

sız sinemasının hiçbir resmî temsilcisi bulunmadığı için bu ödülü almaya gelen de olmadı tabii... Bresson'un filmi yarışmanın ilgi toplayan filmlerindendi. Ünlü sinemacı bu defa bir sıpanın serüvenlerini anlatırken günümüz insanını çeşitli açılardan ele alıyor, suçluyor, onun vahşetinden, hırçınlığından, kötülüğünden, ruhsal ve cinsel bozukluklarından yakınıyordu.

Jürinin özel ödülünü kazanan iki film daha vardı: Alman sinemasının genç kuşağından **Alexander Kluge**'nin **Hikâyesi Olmayan Kız / Abschied** von Gestern ile Hollywood dışında çalışan Amerikalı genç bağımsızlardan Conrad Rooks'un «Chapaqua»... Birinci film son birkaç yıl içinde umutverici çabaları görülen genç Alman sinemacılarının somutlaşma yolundaki cüretli çıkışlarına tipik bir örnek sayılabilirdi. Film savaş yıllarında kendi başına büyüyen, savaşın hemen ardında çeşitli kirli işlere girip çıkmak zorunda kalan ve en sonunda polisin ve yargıçların başına dert olan Anita K. adlı bir genç kızın serüvenini hayli değişik bir anlatımla perdeye aktarıyordu. Çevresinin ittiği, hiçbir zaman sorunlarını gerektiği gibi anlamaya ve halletmeye çalışmadığı Anita K. Alexander Kluge'nin kızkardeşi Alexandra Kluge'nin başarılı oyunu sayesinde serüveni ilgiyle izlenen, seyirciyi saran bir tip niteliğine kavuşmuştu. «Hikâyesi Olmayan Kız» ın ödül kazanması akla gelebilirdi amma, Conrad Rooks'un «Chappaqua» uyuşturucu madde salgınının insan üzerindeki yıpratıcı etkilerini açıklamaya çalışan, fakat her haliyle, ancak uyuşturucu madde hastalarının düşlerinde böylesine biçimlenebilecek bir anlamsızlık örneği idi.

EN İYİ OYUNCULAR

Festivalin en çok alkışlanan filmlerinden biri kadın baş oyuncusu **Natalia Erinbascarova**'ya **«en iyi kadın oyuncu»** ödülünü kazandıran **İlkokul Öğretmeni / Pervij Ucitel** idi. Genç yönetmen A. Mikhalkov - Kontchalovski'nin bu ese- Sovyet sinemasının alışılagelmiş niteliklerinden sıyrılmış, şiirsel bir filmdi. Anlatımının bu yönden taşıdığı ilginç ayrılığından yanısıra konusunu ele alış ve yorumlayış açısından da dikkate değer yanları vardı. «İlkokul Öğretmeni» 1923 yılında Kızıl Ordu'da askerlik görevini tamamlamış bir gencin Kırgız dağlarında bir köye ilkokul öğretmeni olarak gönderilmesiyle başlamaktadır. Gencin görevi öğretmenlik yaparken, bir yandan da Rusya'da yeni kurulan düzeni köylülere anlatmak, onları bu düzene alıştırmak, yetiştirmektir. Fakat, daha köye basar basmaz çeşitli güçlüklerle karşılaşır. Köylüler her davranışına karşıdırlar. O da yangına körükle girmek ister sanki. Köylülerle anlaşmak yerine, onlara sert davranmayı tercih eder. Bu durum bir çatışmaya yol açacak, hele köyden bir genç kızı kaçırmak isteyişi işleri büsbütün bozacaktır. Film, bütün bu çatışmalara rağmen iki kanadın anlaştığını göstererek sonuçlanmaktadır.

Yönetmen A. Mikhalkov - Kontchalovski Rusya'nın yeni bir düzene girerken hayli sıkıntılı, güç günler geçirdiğini belirttiği gibi, bugüne kadar bu konuda söylenmiş sözlerden değişik olarak yeni düzen savunucularının da gerçekte bazı büyük hatalar yaptıklarını iddia etmeden geçemiyor. Genç öğretmenin film boyunca gelişen davranışları genellikle olumlu değil. Örneğin çocuklarını okula göndermeyen bir köyün ilkokul çağındaki öğrencilerine yazı yazmaktan önce Lenin'i ve Rusya'nın yeni politik düzenini bir politikacı tonuyla anlatıyor öğretmen... Köylülerle arasında geçen çatışmalar sırasında üniforma taşıdığı günlerin sert ve ezici otoritesini uygulamaya çalışıyor. Mikhalkov - Kontchalovski'nin festivalde düzenlenen basın toplantısında da kendi ağzından belirttiği gibi Rusya'da ihtilâli izleyen çağların birtakım önemli hatalar taşıdığını ortaya koymak ve tartışmak istemesi «İlkokul Öğretmeni» ni bugüne kadar çevrilmiş ayni konudaki filmlerden kesin çizgilerle ayırıyor. Ve genç yönetmen bütün bunları, gene kişilik taşıyan şiirsel bir anlatımla veriyor seyirciye. Kırgız dağlarının vahşi, hırçın görüntüleri arasında insancıl bir destan gelişiyor. Filmin biçimi de özüne uygun bir sadelikte. Oyuncuları Bolot Beishenaliev (öğretmen) ve Natalia Arinbascarova (köylü kız) aksaksız kompozisyonları ile dikkati çekiyorlar.

«En iyi erkek oyuncu» ödülünü kazanan Jacques Perrin'in Venedik yarışmasında iki filmi gösterilmişti: İspanyol **Angelino Fons**'un **Arayış / La Busca** ve **Vittorio De Seta'**-nın **İnsanın Yarısı / Un Oomo A Meta**... Otuz yaşındaki Fons'un filmi genellikle bir melodram havası taşımaktaydı. İşsiz kalan fakir bir gencin çaresizlikler karşısında kötü yollara sapışını anlatıyordu. Fakat bu melodram havası içinde dahi Fons'un İspanyol sinemacılarının umutverici gençlerinden biri olduğu anlaşılabiliyordu. Perrin'in İtalyan sineması adına yarışmaya katılan ikinci filmi Vittorio De Seta gibi «Yeni - gerçekçi» lerden de daha gerçekçi, belgeci bir yönetmenden beklenmeyecek değişiklikteydi. De Seta «İnsanın Yarısı» nda genç bir yazarın (Jacques Perrin) karmakarışık iç dünyasını çözmeye çalışıyor ve seyirciye verdiği nefis görüntülerle içinden çıkılması güç bir bulmacaya varıyordu.

KAZANAMAYANLAR

Roger Vadim'in Zola'nın ayni addaki romanından kendine göre perdeye uyguladığı **Av / La Curée** Jane Fonda'nın cömertçe teşhir ettiği güzel vücudundan başka hiçbir anı bırakmayacaktı Venedik'te... **Agnès Varda**'nın **Yaratıklar / Les Créatures**'ü o kadar da değildi. Filmleri genellikle uluslararası yarışmalarda ilgi uyandıran Varda bu defa kişilik değiştirmişti sanki. «Yaratıklar» yarışmanın en çok hayal kırıklığı yaratan filmi oldu. Amerikan sineması festivalde bağımsızlardan Roger Corman'ın **Vahşi Melekler / The Wild Angels** adlı filmiyle temsil edilmişti. Baş rolünü Peter Fonda'nın oynadığı «Vahşi Melekler» daha önce Lazslo Benedek'in Kanlı Hücum / The Wild One adlı filminde tanıttığı meşin ceketli, motosikletli Amerikan gençlerini bugüne uygun, «bitnikleşmiş» görünüşleriyle karşımıza çıkarıyordu. Fakat «Vahşi Melekler» neresinden tutulursa tutulsun Venedik yarışmasına yakıştırılabilecek bir film değildi. İsveç sineması **Mai Zetterling**'in **Gece Oyunları / Nattlek'**iyle festivalde fırtınalar yarattı. Festival yöneticileri İtalyan polisinin de baskısıyla İtalyan halkına seyrettirilemeyecek kadar açık buldukları bu filmi özel seanslarda yalnızca film eleştirmecilerine seyrettirdiler. Filmin afişinin dahi Lido sokaklarına asılmasına izin verilmedi. Zetterling insanın cinsel davranışlarındaki sapıklıkları sarsıcı bir biçimde ele alıyordu. Filmin konusuna bağlılığı yönünden inkâr edilmez nitelikleri vardı.



ULRICH SCHAMONI / ES 1966



CLAUDE LELOUCH / UN HOMME ET UNE FEMME 1966

VE TRUFFAUT

Venedik yarışmasının en çok beklenen filmi François Truffaut'nun «Fahrenheit 451'i gerektiği kadar ilgi toplayamadı Truffaut Ray Bradbury'nin ayni addaki kitabından adapte ettiği fütürist bir hikâye içinde insanoğlunun bazı önemli sorunlarına değiniyor, fakat bu değişmez problemin ortaya konuş ve işleniş biçimi seyirciye ters geliyordu. Filmin seyircide yarattığı yabancılık etkisi Truffaut'nun anlatımından çok Bradbury'nin romanından gelmekteydi şüphesiz. Truffait'nun plastik nitelikleri çok üstün sineması Bradbury'nin, romanını görüntü olarak pekâlâ verebilmesine rağmen film genellikle boyutsuz kalmıştı.

BERLİN

Berlin film şenliği genellikle bir önceki yıldan daha sönük geçti. Büyük ödülü, 1965 de Berlin'de **Tiksinme / Repulsion** adlı filmiyle büyük ilgi toplayan genç Polonyalı rejisör **Roman Polanski**'nin İngiltere'de çevirdiği **Çıkmaz / Cul de Sac** kazandı. Bu kara komedi, konusunun değişikliği kadar, stilindeki tazelik, canlılık bakımından da üzerinde durulmaya değer bir çalışmanın ürünüydü. Jean - Luc Godard'ın Erkek ve Dişi / Masculin Feminin adlı filmi özellikle Godard hayranı eleştirmeciler tarafından alkışlanmasına rağmen, ancak oyuncusu Jean - Pierre Léaud'ya «en iyi erkek oyuncu» ödülünü kazandırabildi. Amerikalı Lola Albright Lord Love A Duck ile «en iyi kadın oyuncu» ödülünü kazandı. Berlin film festivalinin değişmeyen yarışmacılarından Satjayit Ray yine eliboş gönderilmedi ve bir özel ödüle lâyik görüldü. İspanyol sinemasının genç kuşak yönetmenleri arasında en çok dikkati çeken Carlos Saura Av / Caza adlı filmiyle «en iyi yönetmen» ödülünü aldı. «Av» politik ve sosyal bir eleştirme olarak hayli ilerici, cüretli bir filmdi. Genç Alman yönetmeni Peter Schamoni Tilkileri Vurmayınız / Schonzeit Für Füchse ile jürinin özel ödülünü kazandı. Kapanış gecesinde adı anılmayan ilginç filmler arasında bir de Florestano Vancini'nin Aşkımızın Mevsimleri Le Stagiani del Nostra Amore vardı.

BERGAMO

1958 yılında «sanat filmleri ve sanat üzerinde filmler yarışması» olarak başlayan ve o zaman bu yana sürekli bir gelişme, düzelme gösteren Bergamo film şenliğinin en belirgin özelliği ödüllerin para ödülü şeklinde olmasıdır 1966 ya gelene kadar daha çok kısa ve orta uzunluktaki filmlerin yarıştığı Bergamo şenliğine 1966 dan sonra uzun oyun filmlerinin de katılması sağlanmıştı. Bargamo'da dağıtılan ödüller şöyle sıralanıyordu: En iyi uzun film: Polonyalı Jerzy Skolimowski'nin Tahtaperde / Bariera. Uzun filmler bölümünün özel ödülü: Sovyet yönetmen Chennadij Zhizn'in Uzun ve Mutlu Bir Hayat / Dolgaja Stchastlivaja Znizn. Mimari ve çağdaş sanat üzerine en iyi film: İtalyan Valentino Orsini'nin Resim Sanatı / Il Mestiere di Dipingere. Ayni bölümün onur diploması: Amerikalı William K. McClure'nin Biçim İnsanı Henry Moore / Henry Moore, Man of Form. En iyi canlı resim filmi Çek Jiri Brdecka'nın Neden Gülüyorsun Mona Lisa? / Proc Se İsmivas Mono Liso? Ayni bölümün özel ödülü: İtalyan Pino Zac'ın Cenerentola. Ayni bölümün onur diploması: Yugoslav Ante Zaninovic'in Duvar / Zid ve Polonyalı Wladyslaw Nehrebecki'nin İntikam / Vendetta. En iyi deneysel film: Belçikalı Herman Wuyts'un Öte Yandan / De Overkant. Ayni bölümün onur diploması: Fransız adına Polonyalı Walerian Borowczyk'in Rosalie. «Televizyon için çevrilmiş sanat filmleri ve sanat üzerine filmler» bölümünün en iyi filmi: Japon Yasuo Matsukawa'nın Kuşların ve Hayvanların Oyunu / Chojugiga. Ayni bölümün özel ödülü: Çek Raduz Cincera'nın Sis / Mlha.

Tahtaperde Varşova sokaklarında bir gece içinde gelişen bir aşk serüvenini şiirsel bir anlatımla perdeye aktarıyordu. «Uzun ve Mutlu Bir Hayat» adlı Sovyet filmi de bir aşk serüveni üzerine kuruluydu. Yarışmaya Claude Lelouch'un Büyük Anlar / Les Grands Moments adlı filmi de katılmıştı.

CORK

Cork festivaline katılan filmlerin sayısı bir önceki yıldan daha fazlaydı. Ancak filmler genellikle kalite yönünden

bekleneni verebilmiş değildi. Kısa filmler ciddî bir uluslararası film şenliğine katılacak ortamda sayılamazdı genellikle. Eleştirmeciler daha çok uzun filmler arasında bazı dikkate değer yapıtlara raslayabildiler. Desmond Davis'in Amca / the Uncle adlı filmi çocukların dünyalarını renkli bir anlatımla yansıtmaya çalışıyordu. Sovyet yönetmen Eldar Riazanov'un «Dikkat Otomobil» i geleneksel sessiz Amerikan komedilerini hatırlatan hareketli bir tempo içinde «Hamlet» in başarılı oyuncusu Innokenty Smoktunovsky'yi yeniden ortaya çıkarmıştı. Alman sinemasının şenliğe gönderdiği film «Hocus - Pocus» Kurt Hoffman'ın bir kara - komedisiydi. Ayrıca Ulrich Schamoni'nin O / Es Alman sinemasının temsilciliğini yapıyordu. Eleştirmecilerin en çok üzerinde durdukları filmlerden biri genç Macar sineması Istvan Szabo'nun «Düş Çağı» adlı filmiydi. Szabo ülkesinde savaş sırasında ve savaş sonrası yıllarda yetişen kuşağın sorunlarını toplumsal ve politik yanlarıyla ortaya koymak istiyordu. Fransız sineması ise Jean - Paul Rappeneau'nun Şato Hayatı / La Vie de Chateau adlı komedisiyle Cork festivalinde temsil edilmişti.

EDINBOURGH

Unlü belge sinemacısı Dr John Grierson'un bir belge filmleri festivali olarak kurduğu, sonradan uzun filmlere de yer verilen uluslararası Edinbourgh film şenliği bu kez zengin bir program düzenleyememişti. Festivalin ilgi çekici filmleri arasında Robert G. Fuest'in İngiliz sineması adına katılan Bir Kadın Gibi / Just Like A Woman adlı hiciv komedisi, Rus sinemacısı Eldar Riazanov'un «Dikkat Otomobil», Polonya sinemasını temsil eden «Savaş Sahneleri» vardı. Hollandalı sinemacı Fons Rademarkers'in Balıkçının Dansı adlı filmi Gunnel Lindblom - Jean Deasilly çiftinin başarılı oyununa rağmen beklenen ilgiyi toplayamadı.

KARLOVY VARY

Örneğin Alain Resnais'nin Savaş Bitti / La Guerre Est Finie'si Karlovy Vary'ye gönderilmek istendiği zaman festival yöneticilerinin onayı sağlanamadı. Bunun nedeni hâlen İspanya dışında bulunan İspanyol Komünist Partisi taraftarlarının filmi beğenmemeleriydi. Gerçi Resnais'nin filmi Karlovy Vary'de gene de gösterilmiş ve «Çekoslavak Sinemacılar Birliği'nin ödülünü kazanmıştı amma, yarışmada yer alamamıştı. Yarışmada Fransız sinemasını Jean - Paul Rappeneau'nun Şato Hayatı / La Vie de Chateau adlı filmi temsil ediyordu. Katılan filmler genellikle doyurucu olmadığı için, yarışmanın jürisi bu kez büyük ödül vermedi. İlk filmini çeviren genç rejisörlerin en başarılı olanına bir ödül verildi, o kadar. Bu, genç Yugoslav sinemacı Aleksander Petrovic'in «Üç» adlı filmiydi. Ve eleştirmecilerin çoğunluğona göre festivalin en iyi filmi sayılabilirdi. Konusu İkinci Dünya Savaşında geçen ve bir kişinin yaşadığı üç serüveni üç ayrı hikâye biçiminde nakleden bu yapıt gerek senaryo, gerek anlatım özellikleri bakımından dikkate değerdi. Festivalde eleştirmecilerin üzerinde durdukları öteki filmler şunlardı: Andras Kovacs'ın «Buzlu Günler», Çek Karel Kachyna'nın «Viyanaya Bir Araba»... Her iki film de İkinci Dünya Savaşıyla ilgili hikâyeler üzerine kuruluydu. Gösterilen filmlerin çoğunluğu savaş temasını işliyordu. Kuzey Vietnam sineması adına katılan Ry Than ve Le Huyen'in «Fırtına Başlıyor» u Vietnam savaşlarını anlatmaktaydı. Bulgar sinemacısı Vulo Radev'in Çar ve General'i ve Litvanyalı sinemacı Vitautas Jalakliavicius'ün «Kimse Ölmek İstemiyordu» adlı filmi savaş konusunu işleyen öteki filmler arasında dikkati çekiyordu.

MANNHEIM

Mannheim Uluslararası Film Şenliğinin büyük ödülünü Jiri Menzel'in «İyi Gözetlenen Trenler» adlı filmi kazandı. Böylece Çek sineması üstüste dördüncü yıl Mannheim'de büyük ödül kazanmış oluyordu. Festivali izleyen film eleştirmecilerinin belirttiklerine göre Menzel'in filmi Çek sinemasının genç kuşağı için beslenen umutları yanıltmayacak nitelikteydi. Dikkati çeken öteki filmler Hollandalı Wim Verstappen'in «Jozsef Katus'un Rembrandt'ın Ulkesine Bahtsız Dönüş» ve Amerikalı bağımsız sinemacı Sheldon Rochlin'in «Vali» adlı filmi idi... Belgesel filmler bölümünün büyük ödülünü Fransız Claude Otzenbergerin Yarınki Çin / Demain La Chine adlı filmi aldı. Film Kızıl Çin üzerine ilginç bir belge niteliğini taşıyordu. Genç Alman sinemacıları Hans Rolf Strobel ve Heinz Tichawsky'nin Milano Mucizeleri / Die Wunder Von Mailand adlı Sosyal belge filmi Kuzey İtalya'nın son yıllardaki ekonomik çıkmazını sosyalist bir açıdan incelemekte ve yorumlamaktaydı. Ayrıca varışmaya bol sayıda kısa belge ve oyun filmleri katılmıştı.

PESARO

1966 da ikinci yaşına basan Pesaro «Uluslararası Yeni Sinema Festivali» yarışmalı olmakla birlikte jürisiz bir ödüllendirme sistemine dayanmaktadır. Ödüller festavile katılan eleştirmecilerin ve seyircilerin oylarıyla ortaya çıkmaktadır. İkinci Pesaro Film Festivalinin bu çift oylama sonucunda büyük ödülünü kazanan film genç Çek sinemacısı Ewald Schorm'un Her Günkü Cesaret / Kazdy'den Odhavu idi. Festivalde gösterilen ikinci Çek filmi, Pacel Juracek'in Her Genç Adam / Kazdy Mlady Muz'da hayli ilgi toplamıştı. Film eleştirmecileri Jean - Marie Straub'u Nicht Versohnt adlı filmindeki başarısı için «en iyi rejisör» seçtiler Festivalde Cahiers du Cinéma'nın eleştirmecilerinden Luc Moullet'nin Brigitte ve Brigitte / Brigitte et Brigitte adlı ilk filmi de gösterilmişti.

SAN SEBASTIAN

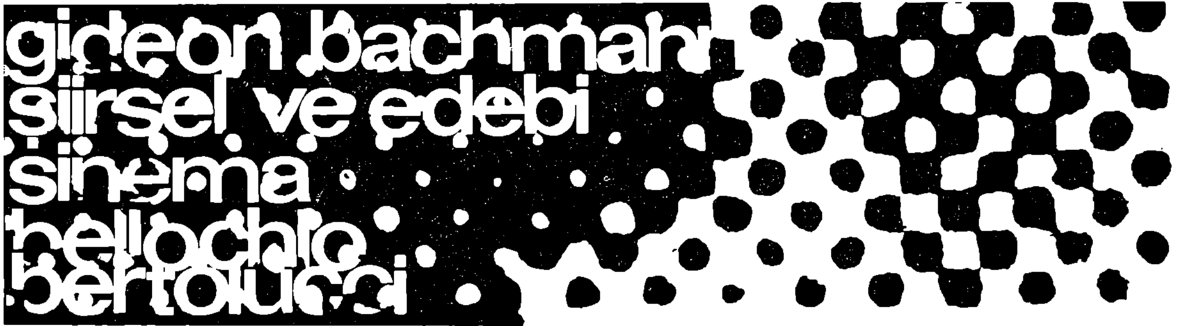
Desmond Davis'in Orada Mutluyum / I Was Happy There adlı filmi yarışmanın büyük ödülünü aldı. Amerikan sinemasının yarışmadaki üç filmi de ciddî bir uluslararası yarışmanın ortamına yakışmıyordu: Frank Tashlin'in son komedisi Glass Bottom Boat, Melville Shavelson'un İsrail devletinin kuruluşuyla ilgili savaşları anlatan Bir Dev Gölgeyi Takip Et / Cast A Giant Shadow ve Henry Hathaway'ın son «western» lerinden «Nevada Smith»... Stuart Burge'nin 167 dakikalık, bitmek tükenmek bilmez «Othello» su Laurence Olivier'nin oyununa rağmen önemsenecek gibi değildi. İtalya Mauro Bolognini'nin «Mademoiselle de Maupin» Fransa ise Jean Herman'ın Hayatın Pazarı / Le Dimanche de la Vie ile San Sebastian'da temsil edilmişti. Genç Çek sinemacılarından Ivan Passer ve Karel Kachyna San Sebastian'da ilgi topladılar.



BERNARDO BERTOLUCCI / PRIMA DELLA RIVOLUZIONE / BAŞKALDIRMADAN ÖNCE 1965



BERNARDO BERTOLUCCI / PRIMA DELLA RIVOLUZIONE / BAŞKALDIRMADAN ÖNCE 1965



gideon bachmann / şiirsel ve edebi sinema m. bellochio b. bertolucci

Marco Bellochio: «Genç İtalyan sinemacıları, 20 yıldan beri kapitalist kilisenin kurbanı olmalarına karşın, yaşayan bir ölü olmaktan ileri gitmemişlerdir. Çeşitli olaylar, hakaretler, kızdırmalar genç İtalyanların bilinçlenmelerinde faydalı silahlar olmuşlardır. Kuşağımın bütün içgüdülerini ve tepkilerini ortaya dökmelerini sağlamak gerek. Karşı koymalar iyi bir eylem yoludur.»

Bernardo Bertolucci: «Filmlerimi kendi kişiliğimle meydana getirmeliyim. Ancak böylelikle filmlerim evrensel, çarpıcı bir güç kazanabileceklerdir. Bütün yaptıklarımı herkes anlasaydı sinemayla uğraşmazdım. Filimlerim hareketlidir, içgüdülerin ifadesidir.»

Yerleşmiş sinema anlayışına karşı çıkan bu görüşler, bugünkü İtalyan sinemasının en büyük umutları olan iki genç sinemacıdan gelmektedir. Bellochio ve Bertolucci, I Pugni in tasca ve Prima delle Rivoluzione adlı filmleriyle sinemacı olduğu kadar önemli bir edebi kişiliğe de sahip olan Pier Paolo Pasolini'nin «şiirsel ve edebi film» olarak ortaya koyduğu anlayışa katılıyorlar.

Ozetlendiğinde sinema, başlangıçta şiir ve biçimin birinci derecede rol oynadığı bir anlatım yoludur diyen son tanımlama, değişik yapı birimlerinin hem hayali hem de dinsel bir görünüm kazandığı akıldışı bir anlaşma biçiminin ifadesidir Nesnel bağlantılarının dışına taşar böylelikle sinema.

Ama sonra sinemaya şiirsel bir teknik getiriliyor. Ve böylece akılcı, doğacı eğilim biçimi arka plana itmiş oluyor. Eser sadece saf ve nesnel değerlerle ölçülüyor. Bir başka deyişle insanın artık «kamerayı işitmediği» bir biçim yaratılıyor.

Geleneksel Amerikan sineması ve genel olarak bütün dünya sineması, düzyazı sineması olarak adlandırılabilir. Şiirsel sinemanın doğuşu, Godard'ın, Straub'un, Skolimowskinin ve Bertolucci'nin izlerini taşıyor. Bu sinemacılar özgün ifade yollarının ortaya çıkmasına yardım ediyorlar.

Bellochio 26, Bertolucci 25 yaşındadır ve filmlerinde işledikleri kavga, İtalyan gençliğinin olduğu kadar onların kavgasıdır Sadece net olmayan çocukluk anıları değil, günümüzün ahlak çöküntüleri çok daha etkili onlar için: savaş sonrası bağlantılarını örten, fiziksel ve psikolojik boşluklar yaratan bütün «bunalım», «la noia» nın (bu sözcüğü «tristess» le açıklamak hem zayıf hem yetersiz olurdu) İtalyancadaki bütün kapsamını içine almalı.

İtalyan katolik ahlakının ve çabuk endüstrileşmenin doğurduğu çelişmeler, bütün bir kuşağın günlük yaşantısında derin izler bırakıyor. Bu genç İtalyanların eylemlerinde belli hiçbir ülkü yoktur. Şairler, ressamlar, yazarlar, filozoflar «status quo» nun imkânsızlıklarını görüyorlar ve bağlantıların bir çeşit gecikmiş etkinlikle yürüdüğüne inanıyorlar. Bu bir bilincin yokluğundan değil bir çözümün olmayışındandır. Bu aktif gerçeğin kuşattığı modern İtalyan kültür hayatı içindeki Bellochio ile Bertolucci, getirdikleri biçim değişikliklerine karşılık İtalyan sinemasında aynı ölçüde büyüyen bir eğilim meydana getirmektedirler Bu eğilimin meydana gelişinde payları bulunan başka genç yönetmenler ve filmler de vardır. Bunlar Chilavora e perduto'yla Tinto Brass, I Basilichi'yle Lina Ventmüller, Una storia milanese'yle Eriprando Visconti ve daha önce ortaya çıkan Pasolini ile Ermanno Olmi'dir. Bu eğilim bağımlı gerçekçilik olarak gösterilebilir, çünkü içten gelen kararların yokluğunu tasvir eder; bunun gerisinde bu filmler büyük çapta kişiseldir.

MARCO BELLOCHIO

Bellochio'nun I Pugni in tasca'daki yanılgısı, sorunlarından kurtulmak isteyen İtalyan gençliğinin «çağdaş çözülebilir sorunları» kuramını bir örnek olarak vermeye çalışması, buna ek olarak, seyircinin filmi ayrı bir olay gibi almasını isteyerek fazla kolay yapmasıdır I Pugni in tasca'da asıl anlatılmak istenen şey, filmin somut ve bilgi verici bölümlerindedir: kahvelerdeki başıboş gençlik, aile arasındaki yapmacık davranışlar, küçük şehir atmosferi, amaçsız ve boş bir hayat: filmin akışı içinde bu günlük olaylar sembolik bir anlam kazanırlar Bu olayların değişik görünüşleri vardır. Filmdeki ailenin kişileri, kör bir anne, büyük oğul, kız kardeş, akıl hastası ortanca oğul ve saralı bir küçük oğuldan ibarettir. Şehirden uzakta, günlük hayatın bezdirici uğraşları arasında tekdüze yaşayışlarını sürdüren bu ailede en büyük oğlan çevresinden, ailesinden kaçıp gitmek istemektedir ama ondan başka aileye bakacak biri yoktur Kızkardeş ve filmin kahramanı akıl hastası oğul da aynı isteğin ardındadırlar. Kaçıp kurtulmak. Akıl hastası oğul, kör annesini ve saralı kardeşini öldürerek hıncını açığa vurur Filmin en etkili sahnelerinden biri, akıl hastası oğulla bilinçaltı bir cinsel istek duyduğu kızkardeşinin, annenin cenaze töreninden sonra ailenin eski eşyalarını karlar ortasında yaktıkları sahnedir. Çeşitli nesneler sağda solda uçuşur, eski moda elbiseler, mobilyalar, eşyalar pencereden aşağı atılır ve yakılırlar Bu sembol ağır ağır yağan karla yoğunlaştırılıyor.. Bu sahne salt boşalmadır. Seyirciyi de içine alan bir teknikle, seyirci filmin kahramanlarının insan dışı duygularını paylaşmaya yöneltiliyor. Sonunda film değişik bir biçimde tamamlanıyor: Akıl hastası oğul, yatakta kızkardeşinin çıplak sırtını okşadıktan sonra ona içini döker, bir işe yaramayan annelerinden ve saralı kardeşlerinden onları kendisinin kurtardığını



MARCO BELLOCHIO / I PUGNI IN TASCA / CEPTEKİ YUMRUKLAR 1965

söyler Sonra yandaki odada Traviata'dan «şimdi ben de özgürüm» ü dinlerken bir sara nöbetine tutulur. Sadece o yardım edebilecekken yardım etmeyi reddeden öbür odadaki hareketsiz durmakta olan kızkardeşin üzerine eğilen kamera, kardeşini bu şekilde ölüme terkeden kızkardeşi gösterir bir süre.

Filmdeki diğer başarılı yönlerin yanında kızkardeşin motivi seyircinin yorumlamasına bırakılmıştır; öc almak mı istemektedir, yoksa kardeşinin bundan sonraki kurbanı olmaktan mı korkmaktadır? Bu soruya yönetmen de cevap veremez. Bellochio'nun yöntemi, oyuncuların bütünüyle bağımsız bir oyun vermelerini sağlamaktır. Bellochio, yukarda adı geçen yönetmenler içinde kendi portresini, çevrenin tasvirini yapan, bu yüzden de kişilerin davranışlarını nesnel, çözümleyici ve soyut bir biçimde kavrayabilen tek yönetmen olmaktadır Kahramanını hem dıştan gözlemlemekte, hem de içini betimlemektedir. Çünkü o da bu plândaki insanlardandır. Çevredeki insanların acımalarından kurtulmak için özgürlüğü seçiyor. Etkiye açık bir çözümleme, «j'accuse» «Benim kahramanım bir D'Annunzio kişisidir, yozlaşmış ve faşist bir insandır çünkü gerçeği olduğu gibi kabul etmez. Ruhunun bağışlayıcı yanı, özel olarak kafasını uğraştıran başkaldırısını geciktirir. Tam bir başkaldırmanın bilincinden yoksundur çünkü gerçekle hiçbir bağı yoktur.»

Bellochio'nun kiliseye yönelttiği suçlama, sadece İtalyan gençliğini töresel bir bozguna uğratmakla kalmamaktadır, son bir çözümün yokluğunu doğruluyan bir toplumsal tuzak yaratmakla suçlamaktadır Bellochio: «İtalyada para ve kilise eleledir ve birbirlerinin kötü yanlarını güçlendirirler. Kilise her zaman kapitalist politikası gütmüştür, örneğin özel mülkiyet konusunda. Çok az para kazanan yoksul işçilere, ölümden sonrası için daha iyi bir hayat söz verilir. Borçlu olmak duygusunu taşıyanlar bu düşünceye karşı koyarlar, karşı durmaları gerekenlerse karşı durmanın gücünden yoksundurlar. İsteksiz olarak, renksiz bir çeşit sosyal demokrasiye yönelirler, bu karşı koyması gerekenler. Her yenilgide, katolik yetişme tarzının toplumsal gerçekler için yapılan mücadeledeki etkisizliği bir kez daha ortaya çıkar. Bize öğretilenler derhal nesnel gerçekten uzaklaştırılır.» I Pugni in tasca, 1965 Locarno film şenliğinde birinci ödülü kazandı. İtalyada epeyce tartışmalara sebep olduktan sonra, eleştirmenlerce son yılların en iyi filmi olarak kabul edildi. İtalyan Oscar'ı sayılan Nastro d'Argento ödülünü de aldı. Bellochionun, genç yaşına karşın bütün kuşkuları, karşıt durumları ortaya koyduğundan ve yalnız kendi kuşağında değil, tüm toplum katları arasında kendini zayıf hissettiğinden şüphe edilemez.

Geleneksel düzyazı sineması, duygusallıktan uzaktır. Bellochio filminde, önüne bir ayna alarak kendi durumunu cesurca anlatmaktadır.

BERNARDO BERTOLUCCI

Bernardo Bertolucci tamamen değişik bir «biçimlendirme» ve çalışma yöntemi kullanır. Bellochio gibi kendine özgü filmler yapması gerektiğine inanmaktadır: yarının İtalyan burjuvasının ruhsal yoksulluğunun bilincine varmak ve sonra pozitif yöntemini, soyutlamayı ve emprovizyonu serbest bırakmak. Hareketi alıcı önüne getirmek gerek. Böylece mantıksızlığa kaçmadan seyircinin duyularına hitap edilebilir. Bu sadece Bellochio'da görülen ayrıksı bir durumdur. Bertolucci Prima della Rivoluzzione'de filmi heyecanlı an parçalarına bölüyor, normal bir filmde bir boyutlu aksiyon ifade edecek sahneleri değiştiriyor ve bu sahnelere katılan doğasal öğeler daha bir şiir gücü veriyor. Prima della Rivoluzione, Bertolucci'nin doğduğu Parma'da geçmektedir, Bellochio'daki gibi yaşadığı çevreye, topluma tipik olabilecek belirli bir amaçları, kesin eğilimleri bulunmayan birkaç insanın yaşantısı anlatılmaktadır. Bir marxist, bir burjuva çocuğu, çevresindeki ahlak anlayışını sarsan bir genç kız ve başkaları. Bunlar ruhsal değişikliğin mimari gösterişini ortaya çıkarmaya yarıyor; bu insanların birbirleri arasında bir bağlılık yoktur, ancak bu kişiler toplumda «birbiri üstüne» yerleştirilmişlerdir, tıpkı anıt taşları gibi boş yüklerini taşımaktadırlar. Bertolucci korkusunu açığa vuruyor: «biz sanki vakit yokmuşçasına hızlı yaşıyoruz, aptalca ve boş şeyler yapıyoruz. Ben ansızın ölümsüz olmadığımı farkettim. Kalıcı bir şey yapmam gerekti. İtalyan sinemasına bakalım. Ülkenin en kabiliyetlileri ne yapmaktadır? Antonioni daha fazlasını yapamadığından, aynı şeyi tekrarlamaktadır, Fellini'ye gelince.. İlk on dakikadan sonra Fellini'nin filminden çıkmak zorunda kalıyor insan.» Bertolucci Antonioni'den de Fellini'den de daha duygusaldır Mantıksal bir analiz ya da belirli bir sembolizmden daha kuvvetli olan şiirsel bir natüralizmin hakim olduğu Prima della Rivoluzione'de Bertolucci'nin kişileri gerçekte Bertolucci'nin kendi çevresinden geldikleri için rollerine daha bir canlılık verebilmekte aynı zamanda kişilerin karakterlerini iyice açığa vurmaktadırlar

Bertolucci yaptığı iki filmle bugün İtalyanın en ilgi çekici yönetmenlerinden biri oldu. Marco Bellochio Centro Sperimentale di Cinematografica'dan mezun olurken, babası eski bir sinema eleştirmeni olan Bertolucci kendiliğinden sinemayı seçiyordu. Genç Bernardo, babasıyla bazen günde 4 kez sinemaya gittiği günlerde - tıpkı babasının Zavattini'yle yaptığı gibi - bir sinema yönetmeni olmaya karar vermişti. Edebi yetenekleri de vardı, şiir yazmıştı, 15 yaşında 16 mm'lik filmler yapıyordu. Pasolini'nin etkisi altındaydı. La Commare secca adındaki birinci uzun filmi Venedik film şenliğinde büyük başarı kazandı. Viareggio Edebiyatı ödülünü alan şiir kitabı Incerca del Misterio de çok büyük ilgiyle karşılandı. İkinci filmi Prima della Rivoluzione edebi anıştırmalarla doludur; filmin kişilerinin adları Stendhal'in Parma Manastırı'ndan alınmıştır, filmin adı da Talleyrand'ın bir şiirindendir, «İhtilâlden önce yaşamayan birisi her zaman yaşamış değildir.» Bertolucci filminde bu mısralardan alınan ismin yapmacık, peygamberce bir ifade almasına karşın, insanın sadece tatlı bir yaşama duygusundan başka bir şey istemediğini göstermektedir. «Benim için şiir ve sinema arasında ayrım yoktur, tıpkı bir şiirdeki düşünce ve eylem arasında bir fark olmadığı gibi. Filmin tabiiliği şiirsel biçimindedir.»

Pier Paolo Pasolini'ye göre «yeni sinema sanatında varolan şiirsel ve edebi öğeler somut bir yola dökülmekte, gerçeğin fonksiyonu bilincin fonksiyonuna dönüşmektedir.»

Çeviren : **Tulan Alkara**

sinema ve afiş

sezer tansuğ

Film önce afişle halka ulaşıyor. Film, afişten önce ya bir söylenti ya da ortak gerçekleştirmenin henüz eyleme dökülmediği bir tasarıdır. Film çekilmiş, kurgusu yapılmış, seslenmiş, kopyaları basılmış da olsa toplum önünde afişten önce gerçekleşmemiştir. Filmin varlığı hazır, ama geride, durgun bir istektir Afiş çeşmenin musluğu, bombanın emniyetidir, filme önce afişle erişilebilir. Afiş bir sanat eserine başka bir sanat eseriyle bakış yolunun, onu peşin bir kavrayış yolunun açılışıdır. Bir sıra düzenin tek bir yüzeye sığdırılmış bu sessiz işareti bir öz saptama çabasıdır ayni zamanda. Afiş kişisel bir esinlenişi dile getirir ve eseri kökten bir duyuşla tanımlar. Kendi değerini doğruladığı yer afişin konusunu yüceleştirdiği oranda bağımsızlaştığı yerdir.

Sinema eseriyle halkın arasındaki bu sessiz sedasız aracı değme çığırtkan reklâmların yapamadığını bir tek göz kırpışında yapabilir. Bu afiş sanatçısının öz saptayışını yalın, belirli ve açık bir biçim dinamizmine aktarışına bağlıdır.

Yüzyılların deneyinden geçmiş şematizm özleştirme alanında zengin olanaklar sağlıyor afişiyle. Ressamın kişisel bir kaos'a sürükleyebildiği, sıcak bir hamur gibi ezip oluşturabildiği form düzeni, afişçide net ve ussal bir aydınlığın içinde kesinlik kazanıyor ve şaşırtıcı, çarpıcı olduğu ya da sanatçının gizli bir sunuşa meylettiği yerde bile saydam bir örtünün ardından seçiliyor. Baskı silindirinin altından çıkan ince kâğıt yüzeyi yaratışın niteliği ölçüsünde çoğaltan makinayı yadsıyor. Bin duvara yapışmış bir tek afiş bir çoğalış olmaktan çok kendisini garip bir şekilde, binlerce, göze karşı bütünleyen inanılmaz bir biçim olayı haline gelebiliyor.

Afiş sanatı gelişmesi için sinemada eşsiz bir vesile buldu. Sinema salt bir resimleme ise afiş de salt bir tasvir yüzeyi, ama sinema bir şiir niteliğine erişince afiş de bir şiir yüzeyi bulmalıdır. Hizmetine girdiği hareketli ortamın belirli bir dinamiği haline gelerek bir biçim bereketine kavuşmak, hem de kendisini yüceleştirmek. Ama iş bununla bitmiyordu. Bir yandan bölgesel sinema sanatları dağılımının peşinde afiş de kendi ayırıcı niteliklerini doğrulama yolunu tuttu.

Ticari sinema ve ticari afiş. Bu kötü bağdaşma birdenbire standart afiş tiplerinin doğup şehirleri kaplamasında rol oynuyor. Tatsız bir tekrar haline de geliyor afiş bu eyilim içinde.

Afiş'in kaygısız, donuk bir çağrı niteliği taşıması genellikle sanat sorunları karşısındaki ilgisizlik ve kontroldan yoksunlukla açıklanabilir. Bugün ülkemizde durum aşağı yukarı böyle ve sinema afişçiliği haksız ön inançların egemen olduğu bir baştan savmalık içerisindedir. Teknik olanakların afiş sanatına sağladığı gelişmeler de afişçinin yeteneği içinde ele alınmalı. Titiz ve zeki bir çalışma daha ilkel olanaklardan başarılı sonuç alabildiği halde gelişmemiş bir zevk teknik üstünlüğü her soytarılığa alet edebilir

Afiş başlangıçta, teknik bir kavrayışla biçim ilişkilerinden doğan dinamik çarpıcı etkileri bir arada değerlendiriştir. Üstelik baskı sonucunda ortaya çıkacak yüzey verilerini de önceden bir hesaplayıştır.. Afişçi eserinin oluş süreci içinde baskı silindiriyle karşı karşıyadır Ama bu onun yaratıcı çabasını baltalayan bir özellik sayılamaz.

Giderek teknikler daha da gelişiyor Objektif kullanan birinin gözünün gördüğü ve zihinci bir atmosfer yorumuyla tamamladığı görüntüyü film şeridinde gerçekleştirmesi gibi kâğıt üzerindeki afiş alıştırması baskının sonucunu önceden kestirebiliyor Teknik gelişme sanatçının bilinçli özgürlüğü oluyor böylelikle, baskı makinası kişinin özgürlüğü için çalışıyor

Halkın gündelik dünyasına kolayca karışabilen, onun ayağına götürülen bir görel sanat oluşu afişin, ona halkın eyilimlerini tanımak sorumluluğunu yüklüyor. Bu sorumluluk halkın rahvan ve kolay zevklerini istismar etmek değil, onun yaşayan kültürü ve görgüsüne katılan, hattâ bir anlamda onu eğiten bir ürün ortaya koymaktır. Şüphesiz yerli sinemayla çoktan ortaklığını kurmuş olan esnaf babıâli afişçiliği öbür yolu yeğ görüyor.

Sinema ortamının nasıl hizmetinde olursa olsun afiş'in bağımsız niteliği, ona bir çizgi ve renk yüzeyi olarak bakmamızı kolaylaştırıyor. Bu yüzey elbette bir tanzim duyarlığını getirir karşımıza, yani kişisel bir yaratış zorunluluğunu.

Yığma ve boşluk değerlendirme afişçinin kişisel ağırlıkda önemli rolü oynuyor, harflerin kullanımı istifi zenginleştiren olanakların önünde yer alıyor. Dinamik bir çağrısı niteliğine bürünüyor afiş işaret ettiği konunun, hem de o konuyu vesile ederek kendi değerine.

Türk Sinematek Derneğinin Aralık 1966 da İstanbul Türk - Alman Kültür Derneği Galerisinde açtığı Uluslararası Sinema Afişleri sergisi usta örneklerin yer aldığı bir derleme oldu. Yer yer cesaretle, mizahla, ifadeci keskinlikle, zevkle, ulusların ayrı ayrı esprisiyle yüzey yüzey birleşen bir derleme. Usta Polonya ve Alman grafiğinin sarsıcı etkilerini taşıyan örneklere daha yumuşak, uysal, içe dönük bir tanzim sevgisini arayan örnekler karışıyordu. Bir çeşit kuruluş diriliğinde yalın Cezayir örnekleri ve ticari örneklerde bile kalite yolunu tutturan Fransız afişleri bir araya geliyordu. Eczacıbaşı kültür filmlerinin renkli baskı habercilerinden çok bir Türk oyun filminin ayni sanatçının elinden çıkan afişi seçiliyordu bizimkiler arasında.

Ama herhalde üzerinde durulması gereken grubu herbiri başlı başına bir değer taşıyan ve Kuzey Avrupa grafiğinin geleneksel, derin linear fantezisine uygun ve harflere düzen içinde taş katılığından yün yumuşaklığına kadar bir katılış payı sağlayan Polonya afişleri teşkil ediyordu.

bir kitap: ÇAĞDAŞ SİNEMAnın sorunları

ONAT KUTLAR

Önce hem Nijat Özön'ü, hem de Bilgi Yayınevi'ni son yıllarda en önemli sinema kitaplarından birini Türk okuyucusuna kazandırdıkları için kutlamak isterim. André Bazin'in çeşitli yazılarının derlenmesiyle meydana getirilen bu kitap sinemanın bir sanat ve dil olgusu olarak yaşamamızdaki yerini eşsiz bir açıklıkla belirliyor

Kitapta, André Bazin'in, çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanan yazılarının derlenmesiyle meydana getirilen dört kitaptan seçmeler bulunmaktadır Bu seçmeye, kitaplarında yer almayan önemli iki yazı da eklenmiştir

Bazin'in yazıları bana hep «Yeni Roman» akımının genç ve dikkatli kuramcısı Roland Barthes'inkileri hatırlatır Bu hatırlatma bir çağrışımdan ibaret değil elbette. Hem Barthes hem de Bazin, görüngü - bilim (phénomenologie) in getirdiği yöntemi, özellikle Merleau Ponty'nin olayları temellerine geri götüren bilimsel araştırma ve tasvir yöntemini benimsediler Bu ortak yön, iki yazarın, savaş rası sanat okımları arasında en önemli yeri tutan iki hareketin «Yeni Roman Nouvean Roman» ve «Yeni Dalga Nouvelle Vague» un belli başlı yol açıcıları oluşlarıyla da ayrıca anlam kazanıyor

Bazin'in yöntemi ve vardığı sonuçlar elbette başka ülkelerden daha çok Fransanın düşünce geleneğine, sanat ortamına ve sanatçı kişiliklerine sıkı sıkıya bağlıdır. Belçikalı düşünür Husserl'in «Descartes» çi düşünceleri'nin en başarılı artçılarını gene Descartes'in ülkesinde, yani Fransada bulması boşuna değildir Bu akılcı düşünce geleneğine uygun olarak Bazin de, tıpkı Sartre'in «Edebiyat Nedir?» de, B. de Scholoezer'in «Bach'ın Müziğine Giriş» te yaptığı gibi işe, bir «logito» aramakla başlıyor: Bütün deneylerin ve kuramların arkasında duran gerçeği yani, ilk, temel ve yalın hareket noktasını bulmak.

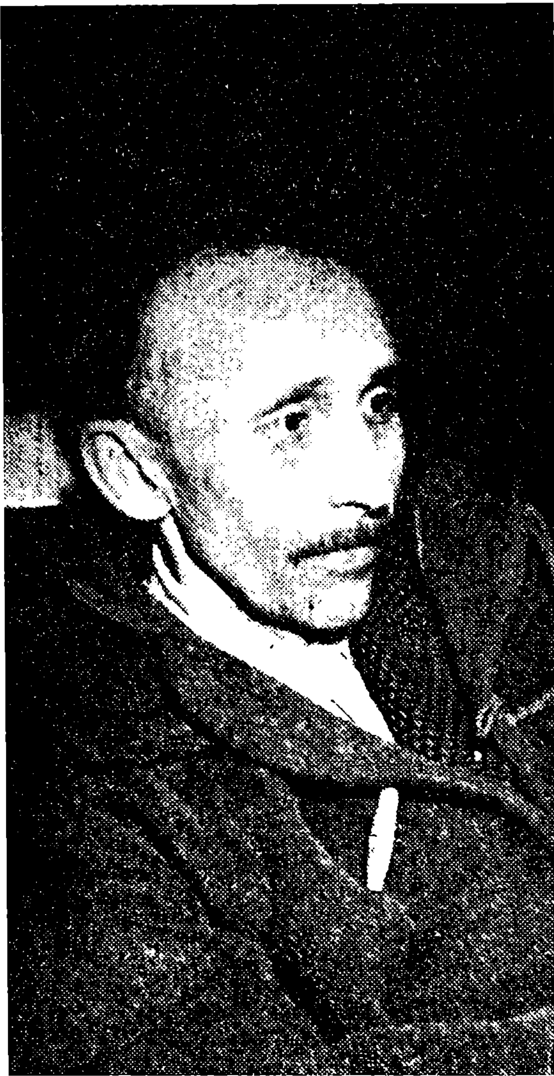
Bu açıdan alınınca Bazin'in sinema görüşü Eisenstein ve Pudovkin gibi Sovyet sinemalarının öğretisel (idéologique) kuramlarından olduğu kadar Lindgren - Arnheim, Rotha ve Montagu gibi anglo - sakson yazarlarının pratikten yola çıkan düşüncelerinden de ayrılır.

Bazin, sinemanın yapısı gereği içinde taşıdığı ilk ve temel özelliği aramaktadır. Bu özellik, Lumière kardeşlerin «Sulanan Sulayıcısı» na olduğu kadar Welles'in «Yurttaş Kane» ine de, Murnau'nun «Tabou» suna olduğu kadar De Sica'nın «Kaldırım Çocukları» na da damgasını basar. Ve Bazin'e göre bu temel özellik sinemanın herşeyden önce bir «Nesne Dili» oluşudur.

Bu anahtar kavram hemen ilk anda, Schloezer'in «Somut Düşünce» si gibi kendi içinde bir çelişme ya da çatışmayı ortaya çıkarır Ama gene de anlaşılamıyan hiçbir yönü yoktur. Sinema'nın hem nesnelere zorunlu bir biçimde bağlı oluşu hem de bir dil oluşu gerçekten bir çatışmayı içerir Sinema tıpkı fotoğraf gibi, ilk bakışta, doğayı, araya sanatçıyı sokmadan yansıtan bir «gerçeklik aynası» dır Bu yanıyla evrenseldir ve nesnelerin kendisi gibi ayrıca bir anlama aracısı (mediateur) gerektirmez. Ve gene bu yanıyla bütün öbür sanatlardan, örneğin müzikten ve edebiyattan ayrılır Ama bu özelliğinin hemen arkasından sinemanın bir «dil» oluşu gelir. Ve her dil gibi soyuttur sinema, «Öğrenilmesi gerekir». Çünkü sinema, doğanın, merceğin arkasına geçen duruk görüntüsü değil, bu görüntülerin zaman içinde yanyana dizilişidir. Bu dizge (sistem) kurgu ve hareketler yoluyla basit bir yansımanın çok ötesinde anlamlar kazanır Bu anlamı kavrıyabilmek için sinema'nın dilini öğrenmek zorunludur Bu da bir deney ve kültür işidir Gerçi bu dilin çok «sözcükleri» en az eğitim görmüş seyirci! tarafından bile bir parça öğrenilmiştir Örneğin, bir otobüs'ün kapısından giren bir adamı gösteren çekimle aynı otobüs kapısından inen adamı gösteren çekim yan yana gösterilince herkes «adamın bir yerden bir yere otobüsle gittiğini» anlar Ama olayın gene de gerçeğin özetlenmesi ile yani bir dille verildiği açıktır Daha karmaşık durumlarda, örneğin Eisenstein'in, Kuleşov'un deney ve filmlerinde perdede görünenle onun anlatmak istediği düşünce arasında hiçbir zorunlu ilişki bulunmayıp bu düşünce sadece çekimlerin yanyana getirilişinden doğmaktadır O zaman bu dili mutlaka öğrenmek zorundayız.

Sinemayı belirleyen bu temel özellik ve «Nesne dili» kavramındaki iç çatışma, Bazin'e göre bütün bir sinema tarihini ikiye bölen başka iki eğilimin de nedenidir Sinemanın gerçeklikle olan dolaysız ilişkisi, Stroheim, Dreyer, Murnau, Flaherty, Renon, Welles ve İtalyan yenigerçekleri gibi birçok yönetmen, bu gerçekliği daha yakından ve daha içten kavramaya götürmüş, buna karşılık sinemanın herşeyden önce bir «dil» olduğunu düşünen Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov ve Gance gibi yönetmenler ise dilin sözdiziminden yani kurgu'dan görüntü düzenlemelerinden yararlanıp seyircilerini etkilemeyi ön plâna almışlardı. Bu ayrım Bazin'e göre sessiz - sesli sinema ayrımından çok daha önemlidir, hatta bu açıdan bakıldığında sessiz sesli ayrımının anlamı kalmamaktadır. «Ses, gerçekçi anlayışa bir boyut daha getirmiştir o kadar.»

Bazin'in kişisel tutumu, bu iki temel eğilimden birincisine yeni gerçekçi anlayışa daha yatkın görünmektedir. Ama kendilerinden yana olmasa bile «dil» e yaslanan filmleri de anlamamızda yardımcı olacak temel ilkeleri büyük bir açıklıkla dilegetirmektedir. Bazin'in sinema görüşü sinemacı için belirli yaratma kaynaklarını ya da yöntemle-



ANDRE BAZIN

göstermeyi değil, bu sanat karşısında herkes için geçerli tasvirleri yapmayı, böylece bulunduğumuz yeri saptamada bize yardımcı olmak, amaç edinmektedir Kitabında, Bazin'in sinema eleştirmesi konusunda yazdıkları bu bakımdan ilginçti: «Her ne olursa olsun, eleştirme'nin iki yüzü var: Biri silik ve para değeri taşımadığını belirttiğim filme dönük yüzü; öbürü de seyirciye dönük yüzü. İşte eleştirmeyi haklı kılan da bu ikinci yüzüdür... «Eleştirme, bir filmin işletilmesini elle tutulur yolda değiştiremiyecek kadar güçsüzse de, filmin kaynağına yani yaratmaya etki edebilir» diyenler çıkacaktır Hemen söyliyeyim ki bu konudaki şüpheciliğim, bundan önceki konudaki şüpheciliğimi de aşar ve gerçekte de bu böyledir. Her şeyden önce şu var: Yönetmene kendi mesleğini öğretmek iddiasında bulunanın kendini beğenmişliği, çekilmez bir nitelik taşır. Yaratma ruhbilimine bağlı nedenlerden dolayı, yaratıcı, eleştirmeden büyük bir şey bekliyemez. Eleştirmeci sonuçtan, tamamlanmış yapıttan yola çıkar. Eleştirmecinin görevi bu yapıtı «açıklamak» tan çok bu yapıtın anlamının (ya da anlamlarının) okuyucusunun bilinç ve anlağında aydınlık kazanmasını sağlamaktı... Konuyu etkililik değil de kurtuluş terimleriyle düşünürsek yolunu şaşırmış, değil on, hatta tek bir okuyucuya bile olsa sinema gerçeğini anlatmışsam, benim eleştirmecilik görevim haklılığını ortaya koymuş olur.»

Bazin'in yaşaması, bu düşüncelerini doğrulayan örneklerle doludur Sinema kulüplerinin, sinema dergi ve yayınlarının kurulmasında ve yaşamasında gösterdiği büyük çaba, onun, kendi deyimiyle bir «din değiştirtir» gibi sıradan seyircileri sinema dostları, hatta yaratıcılar katına yüceltmek ülküsünü en güzel biçimde kanıtlar Bazin'in kitabı, «nasıl bir sinema yapılması gerektiği» konusunda anahtar kalıplar, reçeteler getirmiyor Sadece sinemayı doğru anlamamıza, derinliğine ve gene de açıklıkla düşünmemize yardım ediyor Bu da, sanıyorum, çağdaş bir düşünür için en dürüst yoldur.

SİNEMATEK'E SON AYLARDA VERİLEN FİLM VE SİNEMAYLA İLGİLİ DİĞER BELGELER

BULGAR SİNEMATEK'İNDEN

ZIRSIZ ŞÖVALYE/Uzun metraj konulu Film/1966
GÜNEŞ VE GÖLGE/Uzun metraj konulu film/1964
ŞEFTALİ HIRSIZI/Uzun metraj konulu film/1964.
DİŞİ KURT/Uzun metraj konulu film/1965
TOPRAK/Uzun metraj konulu film/1957
İLK DERS/Uzun metraj konulu film/1965

BULGAR KARTOON FİLMLERİ

PARATONER 1965
KISKANÇLIK 1963
ELMA 1964
PAPATYA 1964
Filmlerle ilgili bütün dökümanlar/Afiş/Fotograf/Broşür/

HALDUN DORMEN YAPIM

GÜZEL BİR GÜN İÇİN/Uzun metraj konulu film/1966
BOZUK DÜZEN/Uzun metraj konulu film/1965
Filmlerle ilgili fotograf/Afiş/Pankart/Broşür/ ve fragmanlar/

FİLM AFİŞLERİ

Duyğu Sağıroğlu/Bitmeyen Yol/Pankart/Afiş/Fotoğraf/Negatif provaları. Sinematek uluslararası sinema afişleri sergisine katılan afişler

SENARYOLAR

Duyğu Sağıroğlu/Bitmeyen Yol
Fevzi Tuna/Erdoğan Tokatlı/Sevmek Diye bir şey
Cengiz Tuncer/Tabancamın Sapını Gülle Donatacağım
Fevzi Tuna/Denizciler Geliyor

KİTAP ve DERGİLER :

Giovanni Scognamillo 15 kitap ve 20 Dergi.
Cevat Çapan 5 kitap 14 dergi
Mete Akalın 3 kitap, ilk Türk sinema dergileri.

HABERLER

— İtalya'nın öncü sinema dergisi Filmcritica bellibaşlı yazarlarının ayrılmasıyla bu yerini yitirdi. Derginin tuttuğu yola aykırı olan bir yazının yayınlanması üzerine aralarında Adriano Aprà, Maurizio Ponzinin bulunduğu bir grup dergiden ayrılarak yeni bir sinema dergisi kurma yolunda çalışmalara başladı.

— Jerzy Skolimowski «Pierrot Le Fou» hakkında şunları söylüyor: «Bu film üzerimde büyük bir etki yaptı. Raymonda Devos'un limanda Belmondo'ya öyküsünü anlatırken yaptığı hareketler, bugüne değin sinemada karşılaştığım en güzelleri. Godard'ın filmi bana sinema konusundaki düşüncelerimi geliştirme olanağını verdi. Filmi altyazısız seyrettim ve bana çok karışık gibi gelen hikâyesinden hiç bir şey anlamadım. Buna karşın, Godard'ı tanıdığım için filmde sık sık geçen atıfların güzel ve derinolduğunu duyabildim. Onları anlamamak beni hiç rahatsız etmiyordu. Filmi yalnızca görüntülere bakmakla seyrettim ve pek çok beğendim. Tek kelime anlamamama karşın çok şey anladığımı sanıyorum. Son filmim olan Tahtaperde'yi de bu görüş açısından, belki filmi seyredecekler arasında konuşmaları anlamayacakların bulunacağını düşünerek yapmaya çalıştım.»

— Roberto Rossellini'nin ise son filmi «La Prise Du Pouvoir par Louis XIV» hakkında söylediklerinden:

«Bir insan hakkında belirli bir görünüşünüz varsa, onun üzerinde söyleyeceğiniz ya da yapacağınız herşeyle bir düşüncenin savunmasını yapmış olursunuz. Bu da gerçeği değiştirmek olur.»

«İnsanda bizi duygulandıran, önemli olan şey, zayıflığıdır. Kuvveti değil. Modern yaşantıda insan her türlü kahramanca duyguyu yitirmiştir. Bunu kendisine geri vermek gerekir. Çünkü insan bir kahramandır. Yaptığı her günkü mücadele bunun bir örneğidir.»

«Dikkatimi çeken şey, özellikle gelişmiş bir uygarlıkta yaşadığımızdır. Ancak bu uygarlık teknik ve bilimsel bir uygarlıktır. Kişi'nin uygarlığı bunu izleyememiştir. Öyleyse bu bilimsel uygarlığın mı kötü olduğunu düşünmeliyiz, yoksa kişi'nin buna kendini uyduramadığını mı? Her iki halde de önemli olan insanı bu ortamlarda yerli yerine oturtmaktır. Eğer uygarlık gerekli düzeye erişememişse kişi bunun farkına varmalı ve bunu değiştirmek için elinden geleni yapmalıdır. Kişi uygarlığın düzeltmeyi gerektirmediği inanırsa, bu kere onu egemenliği altına almalıdır.»

— Bu kere Elia Kazan'ın Godard hakkında düşündükleri:

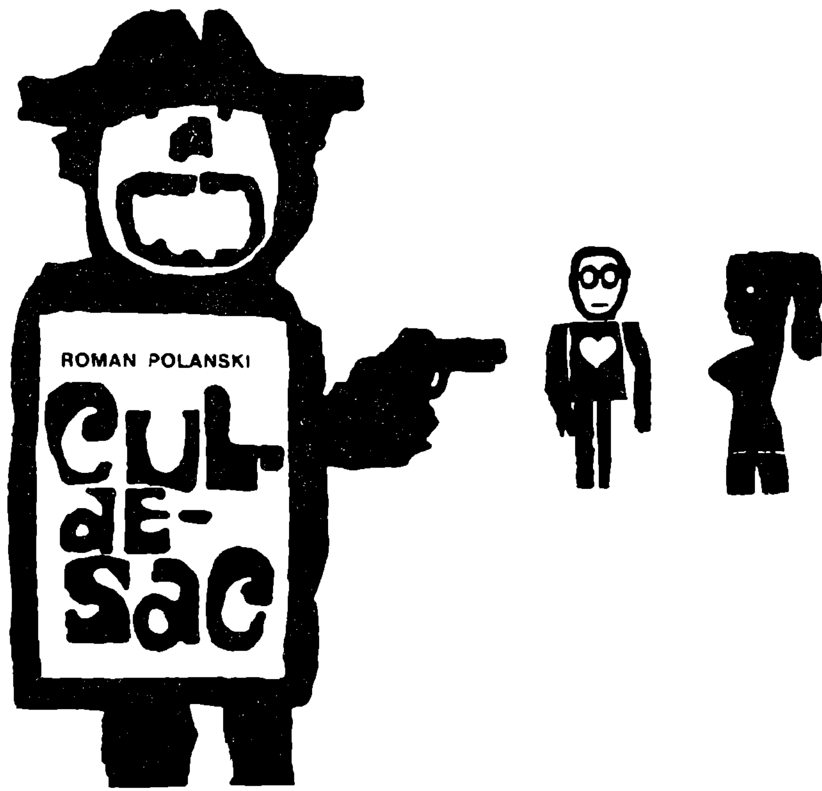
«Önemli bir kişi Godard. Gördüğüm filmlerinden bir tanesi yoktur ki bugün bile bana bir şey ansıtmasın. Her keresinde sizi etkileyen



GENÇ ÇEKOSLAVAK SİNEMASI MILOS FORMAN / BİR SARIŞININ AŞKLARI 1965



GENÇ ÇEKOSLAVAK SİNEMASI PAVEL JURACEK / HER GENÇ ADAM 1964



ÜNLÜ GRAFİK VE SİNEMA SANATÇISI JAN LENICA'NIN ROMAN POLANSKI'NİN SON FİLMİ CUL - DE SAC İÇİN YAPTIĞI AFİŞ.

bir şey ortaya çıkıyor. Örneğin, «Une Femme Mariée». Film, bununla deney oluyor Bu da son derece ilginç bir şeydir. Godard'da herzaman kendisini verimli kılan bir yön vardır.»

— Son haftalarda 68 yaşını dolduran René Clair film çevirmeyi sürdürüyor. Son filmi Romanya'da çevirdiği «Les Fêtes Galantes». 18. yüzyılda geçen olay ücretli bir askerle (Jean - Pierre Cassel) silâh altına alınan saf bir köylünün (Philippe Avron) serüvenleri epik filmleri alaya alan bir biçimde anlatılıyor

— «Paris Brûle-t-il» in kazandığı büyük başarıdan sonra René Clement 1942 de Sahra savaşlarıyla ilgili bir film yapmak üzere El Alamein'e gitti.

— Paul Seban ile birlikte yönettiği «La Musica» dan sonra Marguerite Duras kendi romanlarından birini, «L'après-midi de M. Andesmas» ı filme çekecek. Oyuncular Michel Simon ve Delphine Seyrig.

— Sophia Loren, Francesco Rosi'nin yönetiminde yeni filmi «Heppily Ever After» a başladı. Erkek oyuncu Omar Sharif. Rosi'nin filmlerine verdiği, kendine özgü düşsel gerçekçilik havasını bu filminde de görmek mümkün.

— Üç aylık uzun bir hazırlık devresinden sonra Pietro Germi yeni filmine başladı. Ugo Tognazzi ile Stefania Sandrelli'nin oynadıkları filmin adı «The Saint».

— Luchino Visconti yakında başlayacağı, Camus'den uyarladığı «l' Etranger» nin çekim yerlerini saptamak için Cezayire gitti. Visconti elinden geldiğince Camus'nün romanına sadık kalmak istiyor. Bilindiği gibi birkaç yıldan beri bu filmi çevirmek isteyen Visconti önceleri Alain Delon ile anlaşmış iken bu kararından vazgeçerek Marcello Mastroianni ile anlaştı.

— Claude Lelouch, Yves Montand'ın başrolünü oynayacağı yeni filmi «Vivre pour Vivre» in senaryosunu tamamladı. Filmin konusu işi ile karısı arasından bir seçim yapmak durumunda kalan bir TV muhabirinin sorununu anlatacak.

— Michel Simon 138. filmini Claude Berri'nin yönetiminde yapıyor. Şimdilik adı «İhtiyar adam ve Çocuk» olan filmin senaryosu Michel Simon için özel olarak hazırlanmış. 1944 te küçük bir yahudi çocuğunu evlât edinen bir yaşlı çiftin öyküsü duygusal ve sevgi dolu bir biçimde anlatılıyor

— Eric Rohmer Saint - Tropez'de Georges de Beauregard ve Barbet Schroder hesabına «La Collectionneuse» (Kolleksiyoncu) yu çevirdi. Filmin genel görünüşü bol bol uzun saçlar ve mini-etek'ler yansıtıyor. Rohmer bu filmde konuşmaları hazırlamakta bir katkıda bulunabilecek oyuncularla çalışmak istemiş. Bunlar, Haydée Politoff, Daniel Pommeureulle ve Patrick Bauchau. Filmde birtakım kişilerin toplumda yerlerini bulamamaktan ileri gelen devinmeleri herbirini teker teker inceleyen bir biçimde anlatılıyor

— Cahiers du Cinéma'nın son sayısında John Huston'la yapılan il-

ginç bir konuşma yer alıyor. 60 yaşındaki yönetmen iki yıl emek harcadığı «The Bible» (İncil)'den sonra yakında Londra'da «Reflections in a Golden Eye» (Bir Altın Göz'deki Yansımalar) a başlıyor. Ayrıca, «The Bible» tutulduğu takdirde arkasının çevrilme olasılığı var. Huston «İncil» i, mitolojik, efsanevî ve tarihsel bir film olarak niteliyor. Ona göre, kutsal kitap, maceranın, aşkın, inancın öyküsüdür. Bu yüzden Tanrı'ya inanmamasına karşın bu filmi çevirmeyi kabul ettiğini söylemektedir.

— Claude Chabrol Hamburg'da «Le Scandale» ı çekiyor. Kalabalık oyuncu kadrosu içinde Anthony Perkins, Maurice Ronet, Stéphane Audran, Christa Lang ver. Film her zamanki gibi, Chabrol'a özgü bir biçimde çürümüş bir kapitalist toplum içindeki kişileri anlatıyor

— Amerika'da sansür konusunda ilgi çekici bir gelişme görülüyor. Sinemada sansürü en katı biçimde uygulayan bir ülke olan A.B.D. de, 1929 da konulan kurallar yakında tamamen kaldırılıyor. 1965'te Yüksek Mahkeme'nin sansürü anayasaya aykırı bulan kararından sonra film yapım kuralları derin değişikliklere uğramakta. Böylece Edward Albee'nin oyunundan Mike Nichols'un uyarladığı «Who's Afraid of Virginia Woolf» ve Lewis Gilbert'in «Alfie» si hiçbir kesintiye uğramadan gösterilebilmiştir. İskandinav ülkeleri, Yeni Zelanda'dan sonra A.B.D. deki bu gelişme, yakında İngiltere'nin de sansürü kaldırmasına yol açacak gibi gözüküyor.

— Joseph Losey İngiltere'de Dirk Bogard, Delphine Seyrig, Michael York ve Jacqueline Sassard'la «Accident» (Kaza)nın son plânlarını çekiyor. Losey filmi hakkında; «filmim kimi şeyleri yapan, kimilerini yapmayan, kimi şeyleri söyleyen, kimilerini söylemeyen, yanlış şeyler söyleyen ama bunları aldatmak amacıyla söylemeyen kişilerin öyküsüdür Aynı zamanda kişinin kendisine sakladığı, açığa vurmadıdığı şeylerin kendisinin ve başkalarının yaşamında yarattığı sonuçların öyküsüdür.»

— George Cukor «My Fair Lady» den bu yana ilk filmini, «The Nine-Tiger Man» e başlamak üzere. Film, saygıdeğer bir İngiliz Lady'si ve hizmetçisinin 19. yüzyılın İngiliz egemenliği altındaki Hindistan'da serüvenlerini anlatan klâsik bir Cukor güldürüsü olacak. Rol dağıtımı henüz yapılmadı.

— Krakovi Kısa Filmler Şenliğinde en fazla beğenilen filmler bir Kanada filmi ile bir Çekoslovak filmi oldu. Gilles Groulx'un hokey oyununu anlatır gibi gözüken, aslında insanların görüşleri altında yatan duyguları, tutkuları inceleyen «Un jeu si simple» (Basit bir oyun) filminin yanında Evald Schorm'un «Le Reflet» (Yansıma) filmi de çok beğenildi. Schorm bu filminde, bir hastahanede yatan ve çoğu iyileşemeyecek durumda olan hastaların yaşam hakkında ne düşündüklerini araştırıyor.

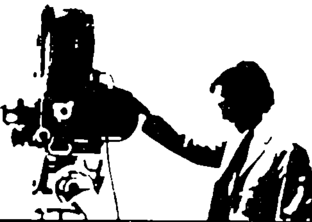
— François Truffaut, Alfred Hitchcock'la iki hafta sabahten akşama konuşarak hazırladığı «Le Cinéma Selon Alfred Hitchcock» (Hitchcock'a göre Sinema) adlı kitabını yayınladı. Bu kitapta Hitchcock 1934'te Londra'da başlayan ve son filmi «Torn Curtain» e değin süregelen elli filmlik sinema yaşamını içtenlikle anlatıyor.



SINEMATEK'TE GÖSTERİLECEK OLAN AGNES VARDA'NIN LES CREATURES / YARATIKLAR ADLI SON FİLMİ 1966



VOLKER SCHLOENDORFER / DER JUNGE TOERLESS 1966



cinema nôvo

brezilya sinemasının çıkışı cinema nôvo ile karşılaşma

1965 Eylül'ünde, Rio festivali sırasında, Gustavo Dahl'ın etkin yardımcılığıyla Paulo Cezar Saraceni'nin evinde, Leblon'daki büyük modern bir binanın tepesinde tüm Cinema Nôvo / Yeni Sinema bir araya geldi. Glauber Rocha kendisini sabahın onunda kaldıran budalaya sövüp duruyordu; Rio'da sabah beşten, altıdan önce yatmamak olağandır Nelson Pereira dos Santos jürideki tartışma ve konuşma nedeniyle gelemiyeceğinden özür dilemişti. Davetli olan Ruy Guerra gelmedi. Buna karşılık Brezilya'lıların ortaya çıkışını borçlu olduğumuz Ligure kıyısı Latin - Amerikan Festivali yaratıcısı Gianni Amico ve Marco Bellocchio tartışmaya katılıyorlardı. Tarihçi ve sinemacı, hareketin habercisi Alex Viany de orada bulunanlardandı. İsabella, ev sahibesi, kocası Paulo Cezar Saraceni'nin filmi «O Desafio» nun yıldızı toplantımızı izliyenlerdendi. Mutluyduk, ciddiydik.

L. Marcorelles

●

Joaquim Pedro de Andrade: 15 Mayıs 1932 de Rio de Janeiro'da doğdu. Fizik öğrenimi. Fransız sinemateki, Slade School of Arts ve IDHEC'te staj. Albert Maysles'le çalışma. Santos Pereira ve Jerson Tavares'in asistanlığı. 1959 «Manuel Bandeira» ve «Gilberto Freiry» (kısa metraj) 1963: «Garricha» 1965: «O Padre e a Moça».

Gustavo Dahl: 8 Ekim 1938 de Sao Paulo'da doğdu. P. E. Sales Gomes'la sinematekte çalıştı Rio'ya geldi. Roma'da: Centro Sperimentale. Jean Rouch'la çalıştı. Sinema eleştirmenliği. Saraceni'nin asistanlığını yaptı. 1965. «O Aleijadinho» (kısa metraj) Uzun bir film hazırlıyor

Carlos Diegues: 19 Mayıs 1940 ta Vitoria'da doğdu. Rio de Janeiro'da hukuk öğrenimi. Şair, edebiyat eleştirmecisi. 1960 - 61 «Domingo» (16 mm. lik kısa metraj) 1962: «Escola de Samba, Alegria de Viver» (kısa metraj) 1963: «Ganga Zumba» 1965. «A Grande Cidade»

Leon Hirszman: 1939 da Rio de Janeiro'da doğdu. Mühendis. Ciné - Club'lerin kurucusu. 1962: «A Pedreira de Sai Diogo» (kısa metraj) 1964· «Maioria Absoluta» (kısa metraj) 1965 «A Falecida».

Glauber Rocha: 14 Mart 1938 de Bahia'da, Vitoria de Conquista'da doğdu. Salvador'da öğrenim. Rio de Janeiro'da ve Salvador'da çalışmalar Yarım bırakılmış hukuk öğrenimi. Eleştirmeci. «A Grande Feira» da prodüksiyon âmiri. 1958: «O Patio» (kısa metraj) 1959· «A Cruz na Praça» (kısa metraj) 1961 «Barravento» 1963: «Deus e o Diobo na Terra do Sol».

Paulo Cezar Saraceni: 5 kasım 1933 te Rio de Janeiro'da doğdu. Yarım bırakılmış hukuk öğrenimi. Eleştirmeci. Roma'da: Centro Sperimentale. 1959: «Caminho» (16 mm. lik kısa metraj) 1960: «Arraial do Cabo» (kısa metraj) 1962: «Porto das Caixas» 1964: «İntegraçao Racial» 1965· «O Desafio».

Gustavo Dahl: Önce, bizimki gibi yılda henüz 30 film yapan bir sinemada en çok şaşırtan şeyin, söyliyecek sözü olan, önemli bir yapıt kurmakta olan en az 10 yapımcının var olduğunu belirteyim. Belki de film sayısının daha yüklü olduğu İtalya, Fransa gibi ülkelerde bile daha fazlası yok. Brezilya'da 4 yılda yepyeni bir kuşak ortaya çıktı, öyle bir kuşak ki bir başkası arkasından gitmeye başladı bile. Bunun çok belirli kültürel ve sosyal nedenleri var.

1940 ta, Brezilya'da bir sinemacı eleştirmen hareketi çıktı ortaya. En yüksek aşamasına 1950 de sinematek ve ciné-club'lerin kurulmasiyle vardı. Ve Cinema Nôvo giderek 1960 ta doğdu. Sadece sinemayla oluşmuş olması bakımından, bizim sinemacı kuşağımız belki de dünyada ilk örneklerdendir Geri kalmışlık Brezilya kültürünü sınırlıyor ve geleneksel kültürün biraz dışında kalan sinemayı, edebiyattan daha az engelliyor. Kaçınılmaz bir şekilde, bir şeyler demek isteyen bizim kuşağın tüm gençleri belki de tek diyebileceğimiz bu yola girdiler. Hattâ, tamamlayıcı bir anlamda sinemamız bizim kuşağı betimliyor denebilir Sinema, tiyatro adamlarını, sosyologları da çekiyor, yapımcılar, asistanlar, operatörler, v.s., otuza yakın kişi arasında büyük bir iş bölümü var, herkes anlaşıyor, tüm girişimler yenileniyor Bu tasarıların özdeşliği, şüphesiz Glauber'in Gênes'de belirttiği («Uma Estetica de Fame»: Bir açlık estetiği, «Revista Civilizaçao brasileira» da 3. sayıda Positif'in 73. sayısında parçaları olan) şu derin kanıdan geliyor: sinema içinde yaşadığımız evreni daha da düzeltmeli. Bizim durumumuzda: içinde yaşadığımız ülkeyi. Bireysel değişirliklerin dışında, işte bu kanı sağlıyor birliğimizi.

Louis Marcorelles: Ama beni bir Avrupa'lı olarak Brezilya sinemasında en fazla çarpan şey, ulusal gerçeğe bağlılığınızdan başka, tamamen Brezilya'ya özgü bir estetik bulma çabanız. Doğru mu?

Glauber Rocha: Gustavo'nun çok iyi belirttiği gibi Cinema Nôvo, gerçeğimizi eleştirmeye başlamamız sonucunda ortaya çıkıyor On yıl önce, Brezilya bir çeşit romantik ulusçuluktaydı daha, hatta ihtilâlci solu ilgilendiren etkinlikte bile. Brezilya kültürünün tüm alanlarının eleştirmesine başlandığından beri bu ulusçuluk romantik olmaktan çıktı, gelişti. Geri kalmış ve tarihsel olarak yeni evrenden ayrılmış bir toplumda yaşadığımızın ve özgür tanıma yolunu bulmak için içinde yaşadığımız gerçeği daha derinlemesine tanımak gerektiğinin bilincine vardık. Reformizmin ve daha temel ihtilâlci etkinliklerin doğduğunu gördük. Tüm bunlar, bu krizin, bu buluşun aşamasına vardığı Joao Goulart hükûmeti sırasında en yüksek noktaya ulaştı.

Biz bu havaya bağlı bir kuşaktanız, Brasilia'nın kuruluşunun kuşağından. Juscelino Kubitschek, Brezilya'nın merkez plâtosunun üstüne bizim geleceğimizden bahsederek bu kenti kurdu, böylelikle tamamen saçma bir gelişim düşünüşü yaratmış, fakat buna rağmen yeni alanlar açmış oluyordu. «Brezilya sosyal öğrenim merkezi» bu devirdendir. Cinema Nôvo'nun başlangıcı bu Brezilya gerçeğinin genel olarak ortaya çıkışındadır. Marco Ballocchio, bizi mesleksel birliğe götüren şeyi politik alanda anlaşmamızda buldu. Sinemanın Brezilya gerçeğini tanımada, bu gerçeği ve hattâ bir kargaşalığı ortaya koymada büyük bir araç olabileceğine inanıyoruz. Politik karışıklıkta etkin bir araç olabilir. İşte, bu tek ama her sinemacının mizacına göre çok deney sağlıyabilecek bu ilkeden sonra Brezilya sineması ortaya çıkıyor.

Cinema Nôvo / Yeni Sinema terimi, sinemamızın yeni doğduğu anlamına geliyor. Eskiden, her türlü kültürel ve teknik anlamdan yoksun bir zanaatçılıktan başka bir şey değildi. Bugün Cinema Nôvo Brezilya sinemasıdır ve Brezilya Tarihinin en önemli bölümleri yazıldıkça, onun tarihi de yazılacaktır. Yeni Brezilya sinemasının bu eleştirici, politik ve gerçekçi eğilimi gün geçtikçe kesinleşecek. Gerçekten de Marcorelles, bu katılış kendine özgü bir biçim araştırmasından yoksun değil. Tüm bunlar birbirine bağlı. Bağımsız olmak istiyen bir sinema, her türlü akademizmden kaçtığını da tanıtlamalı. Brezilya'da kültürel gelenek çok karışıktır ve sinemacılara, ortak bir dayanak dışında, çok çeşitli üslûplar sağlar. Halka geleneksel veya biçimci bir filmle etki yapmak, kendi hareketimizin varlığını yadsımak olur Eğer daha istediğimiz gibi halkı çekememişsek, daha «efsane» leri ve bağımlılığı yenecek bir biçim bulumamışız demektir. Biz onu arıyoruz.

Marcorelles : Saraceni, günlük olaylar karşısında bir Brezilyalı aydının sorunlarını işliyen filmini yeni tamamladın. Karşılaştığın ideolojik ve biçimsel zorlukları anlatmanı ve halkın filmini nasıl karşılayacağı hakkında neler düşündüğünü bilmek istiyorum.

Paulo Cezar Saraceni: Başkan Joao Goulart'ı deviren askerî hükûmet darbesi bir çeşit eziklik doğurdu. Bir şaşkınlık, korku, hattâ sıkıntı devresi geçirdik. Bahsettiğim esenlik devresi geçtikten sonra kendimizi bir duvar karşısında bulduk. Bu duyguyu anlatmak için yaptım «O Desafio» yu.

Marcorelles Senin filmin Gilles Groulx'un «Le chat dans le sac» adlı filmiyle ilişkisiz değil...

Saraceni: Groulx'un filmini, benimkini çevirmeden önce Floransa'da gördüm. Benim «O Desafio» için düşündüğüm bir takım sorunların bazılarını filminden belirtmişti. Kendi filmime mutlaka koymak niyetinde olduğum bir takım öğeler daha vardı zaten. İlişkiler burda bitiyor. Groulx dolaşıksız (direct) sinemaya başvurdu, bu da benim yapamıyacağım bir şeydi.

Marcorelles Hirszman, «A Falecida» yı yeni yaptın, sosyal eleştiri ve geniş bir halk kitlesine varma yolunu nasıl birleştirmek istediğini bilmek isterim.

Leon Hirszman: Hep bu noktayı tartışıyoruz zaten. Eğer yalanla uyutulmak istenmiyorsa artık, yaptımız ve halk arasındaki ilinti sorunu işlenmelidir. En önce, halkın gidip filmi görmesini sağlamak gerek. Sinemamız, Brezilya halkının çeşitli katlarıyle gerçek bir ilişki kurmamıştır. Bana göre, yaratıcı sineması'na (cinéma d'auteur) katkımızda gerçekten yeni olan şey, her zaman içinde bulunduğumuz gerçeği değiştirmekliğimizdir. Bundan böyle, hangi konuyu olursa olsun istediğimiz gibi işliyebiliriz, nasıl olsa kaçınılmaz bir şekilde ortak bir eyleme vardıracaktır bizi. Cinema Nôvo belirli sosyal ve politik özelliklere yönelmiş kapalı bir sinema olmayıp, insan araştırmasında istediği yere, Copacabana'dan Nordeste'e dek yayılabilen özgür bir sinemadır. Bir konuyu örneğin

deus e o diabo na terra do sol

PAULO CEZAR SARACENI / O DESAFIO 1965

GLAUBER ROCHA / DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL 1963

Bergman veya Antonioni gibi işlemeyip içinde yaşadığımız gerçeği daha iyi tanımak için ideolojik olarak silâhlanmaya çalışıyoruz. Bu şekilde, «Portodas Caixas» veya «O Desafio» gibi filimler yaratıcı sineması'nda (cinéma d'auteur) yeni bir anlayış öne sürmüş oluyor. Araştırmalarımızı kapsayan ilişki ve anlama sorunlarını ilgilendiren şeyi, ancak yapacağımız filimlerle cevaplandırmış olacağız. Kapalı olmadığımız, kendi kendimize: «şunu yapmalısın, bunu yapmalısın» demediğimiz, ama buna karşılık halkın tepkilerine ilgi gösterdiğimiz ölçüde, cevap geleceğin olacaktır. Bana gelince, şu deneyi yapmaya niyetim var. Bu yaratıcı sineması (cinéma d'auteur) anlayışını bazı günlük efsanelere uygulamak istiyorum. Böylece «chanchada», ufak bütçeli bir müzikli karnaval komedisi gibi bir şey önem kazanıyor. 1945 ve 1960 arası doğmuş olan bu bir çeşit basit ve ilkel komedi tipi, acemi ve deneysiz olmasına karşın, bir kısım halkın filimde kendisini tanımlama arzusuna cevap veriyor. Ben, gerçeğimizdeki sosyal efsanelerden yola çıkmak istiyorum. Böylelikle, nisandaki hükûmet darbesinden sonraki korku, işkence kaygısı, belirli bir etkinlik yokluğu, tüm bunlar bir sosyal mitolojiyi gösteriyor, somut yanlarını araştırmamız gereken sosyal bir mitoloji. Tüm bunlar içindir ki, «Garôta de İpanema» yı çevirmek istiyorum. Bu genç kızın efsanesi, örneğin bir Nordeste'li için çok canlı bir şeydir. İmdi, benim için önemli olan, gerçeğimizi tanımada sinemayı bir araç olarak kullanmak, tabii bu arada hiçbir sınırlamaya meydan vermeden kullanmak. Bu gerçeğin seyirciyi sinemaya çekebilecek görünüşlerini çözümlerken, onun bundan böyle kendi sorunları karşısında eleştirmen bir duruma geçmesini de sağlıyacağım.

Dahl : Cinema Nôvo'nun bu gerçekçi görevini kabul edelim, ama kendi kendimize de soralım, acaba halkta rastladığımız bu anlama yetersizliği, her türlü eleştiriyi kabullenmesini engelliyen bu ekonomik olarak geri kalmışlığına bağlı değil mi? En büyük sorunumuz bu bence.

Hirszman: Çok doğru, zaten böyle olmasaydı, biz bu toplumda olup böyle filimler yapıyor olmıyacaktık. Hep karşılaştığımız bu zorluk kaçınılmaz oluyor çünkü halk bağımlı olduğu sürece, sinema bağımlılığı ele alamıyor, saldıramıyor. İşte bu neden yüzünden, ben, halkı ilgilendiren bir sosyal efsaneden yola çıkmak istiyorum.

Marcorelles : Joaquim Pedro, sinema - gerçek (cinéma - vérité) türünden belgesel filimlerdeki büyük deneyine karşın seni asıl ilgilendirenin kesin bir kompozisyon ve hattâ klâsisizm olduğunu sanıyorum. Bu sorunlar hakkında senin görüşün ne?

Joaquim Pedro de Andrade: Filmlerimde farkettiğin bu bir çeşit kesinliğe, bir çeşit klâsisizme yönsemem, ideolojik anlatım için başvurduğum bir etkililik sorunundan başka bir şey değil. Bir ideolojiden yola çıkarak en etkili şekli bulmak ve bunu anlatılan gerçeğe uygulamak, işte benim için başlıca sorun bu. Filmlerimde farkedilen bu biçimsel karşıtlıklar, bu sorunun henüz benim için çözümlenmediğini, açık kaldığını gösteriyor.

Sosyal'ın ve ortaklaşalığın çok güçlü olarak bilincine vardık. Günlük olan bu bilinç, geçmişi de kendine maletmeye dek varıyor. Glauber Rocha'nın filmi «Deus e o Diabo», bir sinemacının günlük bireysel sorunlarını işliyor, ama bize yeni olmakla beraber yine de geçmiş diyebileceğimiz bir geçmişe başvurularak imeceli sorunlar gibi anlatılıyor. Oluşumuzda özellikle belki de benim oluşumumda bu yakın veya hattâ uzak geçmişin öğeleri öylesine canlı ki filimde gösterdiğimiz yansısı aynen içinde yaşadığımız anda da var Cinema Nôvo'nun niteliklerinden biri de şu sanıyorum: geçmişe ait konuları işlemek, geçmiş donmuş bir şey olmadığından, «şimdi» için de bilgi alabilir, faydalanabiliriz. Sinema belirli bir ideolojik uyarlığa vardıktan sonra ancak çok klâsik ve kendi kendine çözümlendiğini sandığım biçimsel sorunlara el atabilir. Fakat böyle bir uyarlığa vardığımı sanmıyorum henüz, tüm denemelerim, araştırmalarım da burdan geliyor zaten.

Marcorelles : Ama, bir ölçüde «dolaşıksız» (direct) sinemaya bağlıyabileceğimiz «Garrincha», «Couro de Gato» yu yaptın. Ve bugün bana duraksıyorsun gibi geliyor, bu sinema karşısında şüphelerin var gibi...

De Andrade: Bizim için sorun daha çok ekonomik. Bir ayı geçiyor, hiç ilerliyemeden kısa metraj bir film yapmaya çalışıyorum. Dinsel bir sorun üstüne olacak film. Hemen uzlaşmak için çalışmalara başlandı, bir kurumun, kısacası «İnstituo Nacional de Cinema Educativo» nun filme para yatırması gerekiyordu. Belki çözebilir diye bir iki resmî çıkıştan sonra sorunu işlemeyi denedim. Fakat beni asıl ilgilendiren, sorunu tüm genişliğiyle, özellikle sosyal yanıyla vermekti. Bugün, bu filmi yapamıyacakmışım gibi bir duyum var, fiction alanında istediğini daha kolaylıkla elde edebiliyorsun.

Marcorelles: Şimdi de, bahsettiğimiz karşıtlıkları filminde, «Ganga Zumba» da belki de en iyi ortaya çıkarmış olan Carlos Diegues'ten istiyeceğim deneyini anlatmasını.

Carlos Diegues: Evvelâ, kendi sinemamızdan bahsetmenin, bizim için çok güç olduğunu sanıyorum. Brezilya sineması herşeyden önce gelişme yolunda. Diğer taraftan, «Ganga Zumba» hakkında yazılanlar filmi yaptığımda beni hiç ilgilendirmiyordu. Bunun birlikte, şimdi anlatamıyacağım nedenlerle bunlar filmde ortaya çıktı, hepsi filmdeydi. Herşeye karşın, ne film yapacağımı söylememeyi yeğ tutuyorum. Bununla birlikte, beni ilgilendiren şeylerden bahsedebilirim .Filmler yeterince derine inmiyor, açıklamakla yetiniyor sadece. Oysa yoksulluğumuz, sadece açıklanmayı değil, yorumlamayı da gerektiriyor. filmlerimizde bulunan şey, bizim filme koymak istiyeceğimiz şey dağil, tersine tepemizi attıran şey oluyor. Katlanamadığımız, dayanamadığımız bir yoksulluğu film eçeklyoruz. Brezilya'lı olma, Brezilya filmleri yapma arzumuz, tüm bu durumların körüklediği bir kin ve öfkeyi gösterme isteminden başka bir şey değil. Glauber, Gênes'de sinemamızın, hepimizdeki ortak bir nevrozla, açlık nevrozuyla belirlendiğini söylemişti. Bu cümle sorunu özetliyor. «Ganga Zumba» da bu gerçeğe hem masal hem de «çözüm» ü kapsıyan bir tarzla yaklaşmayı denedim. Bu da belki benim usçu oluşumumdan oldu. Şüphesiz, biraz başarısız olması da bundan. Yola çıktığım şema, filmin gerektirdiği gerçekliğe uymıyacak kadar usçu ve soğuktu. «Ganga Zumba» bu yüzden büyük bir ders oldu bana. Epey ders aldım sonuçtan. Şimdi, önümdekini soğuk bir şekilde çözümlemek yerine nefret etmenin daha önemli olduğunu

düşünüyorum, çünkü bunun için gerekli objektif durumlar Brezilya sinemasında yapılamaz. Ben, bireysel olarak belgesel filmin tüm bunları etkili bir şekilde açıklıyabileceğini sanmıyorum. Dolaşıksız (direct) sinemaya saygım var, son derece ilginç, fakat sinemacının istediğini anlatması için elindeki tarzlardan sadece biri. Dolaşıksızlığının zevki, kamera elde çekilmiş sahneler, v.s. tüm bunlar bana, sesli sinemanın yeni doğduğu zamanlardaki, filmi en sonunda dayanılmaz hale getiren gürültülerin ve müziğin kullanımını hatırlatıyor. Oyle sanıyorum ki, olduğu gibi kullanılması gereken yeni bir dramatik öğenin çocukluğunu yaşıyoruz, o kadar. Ama sinema özünde herşeyden önce bir görü (spectacle). Sinemayı sadece anlatım terimleriyle düşünüyorum. Belirli bir tip seyirci için önemli saydığım konu önünde, onu göstermek için en etkili, en uygun tarzı arıyorum. Böylece görüye özgü bir öğe koyuyorum içine, yürüttüğüm tasarı ise Brezilya halkının, ona anlatmak istediğimi en çabuk ve en derin bir şekilde anlamasını sağlıyacak bir anlatıma varmak.

Dahl Oyle sanıyorum ki bizi ilgilendiren tüm teorik sorunlara değindik, şimdi ise ikinci kısmı, yani...

Hirszman : Pislikler.

Dahl Evet, Leon'un dediği gibi pislikleri, filme para bulma, dağıtma durumları...

Marcorelles : Sorun şu, kılgılı olarak bahsettiğimiz tüm filmlerin sınırlı bir başarısı oldu. Şüphesiz tüm filmlerin mi, genel olarak «yeni dalga» nın diyelim... Örneğin, dağıtma tasarınızdan konuşalım diyeceğim. Bu ne vermeli? Sonraki film için bir işinize yarıyacak mı? Filmleriniz herkes tarafından mı, yoksa sadece belirli bir seyirci kitlesi tarafından mı görüldü? Geleceği nasıl görüyorsunuz? Mesele, bir taraftan kendinize özgü iş alanları bulmak, diğer taraftan da şu veya bu kitleye özgü filmler yapmak mı?

Rocha : Önce, Brezilya sinemasında bağımsız prodüktör yok, sonra belirli bir seyirci için film yapma diye bir ön fikrimiz de yok. Bizim arzumuz hep her çeşit seyirci için film yapmaktı, ama bu filmler çeşitli nedenler yüzünden halkla ilişkisinde hep başarısızlığa uğradı. Nedenlerden biri bu filmlerin yetkinliğinin yetersizliği oldu. Yapım sorunu bu. Fakat bir de başka bir sorun var: filmlerin Brezilya piyasasında dağıtımı. Aslan payını Amerikan sineması alıyor. Arkadan Fransa, yeterince örgütlenmemiş Brezilya dağıtımcılarının eline kaldı. Eğer tesadüfen örgütlenmişlerse, ülkemizin bağımsız sinemasını utanç verici bir şekilde sömürmek içindir. Böyle olmakla birlikte, Ganga Zumba, Vidas Secas, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Porta das Gaixas, Garrincha allegria dopovo, v.s. gibi filmler on - oniki sinemada oynadı. İmdi Rio'yu, şehrin güney kısmından (burjuaların ağır bastığı yerden), kuzey kısmına (işçilerin oturduğu yere) dek büyük bir dolanış kaplamış oluyor. Bununla birlikte «box office» te bağıntılı bir başarısızlık görüldü. Nedenler şüphesiz çok. Önce, sinemamız, büyük bir seyircisi olan «chanchada» ya, müzikli halk komedisine kayıyor. Biz daha çok, halkın perdede görmeye alışmadığı birtakım sorunlar getiren aydın sinemaya girdik, giderek anlaşılmaz bir şekilde işlenmiş, teknik olarak bitmemiş, gerçek olarak hedefine varmış olmaktan çok deneysel, bazen güçsüz bir artist kadrosuyla ve her zaman kötü bir sesle ortaya konmuş birtakım sorunlar. İmdi, bir kısmının yaptığımız işe büyük ilgi duyduğunu göstermesine karşın, büyük bir seyirci kitlesinin bu sinemayı reddetmesini anlamak zor olmasa gerek. Bazen filmler Rio'da başarı kazanırken, Sao Paulo'da başarı kazanamadı veya bunun tersi oldu. Ne olursa olsun dağıtmaya gelince, kötü örgütlenmenin filmlerimize çok zararı dokundu. İlk haftalarda 12 sinemada birden gösterilmesine rağmen, sonradan istediğimiz dağıtma olmadı. Brezilya sinemasının % 60'ı demek olan Sao Paulo ilinde sorun, Rio'ya göre daha da ciddî, zira Brezilya sinemasının değil ama yabancı sinemanın girmesi için çok iyi örgütlenmiş bir pazar. Örneğin «Ganga Zumba» Rio'da 25 milyon kruzeros getirdi, fakat Sao Paulo'da ise sadece 3 milyon. Bu deneylerden sonra ve Brezilya filmlerinin, bir tek filmin dağıtımı için senede en az 56 gün koyan bir kararnameye uymak için programlandığını bildirdiğimizden, kendi dağıtma derneğimizi kendimiz kurmaya karar verdik. Luis Carlos Barreto'ya bağlı on bir yapımcı - prodüktör, kendi pazarımızı kendimiz arıyalım diye bir dağıtma ortaklığı kurdular. Bu pazar elimizde ve bunun hatırı sayılır şekilde arttırabileceğine de şüphe yok. Deney henüz başladı. Derneğimiz tam olarak Cinema Nôvo kapsamına girmiyen fakat bazı nitelikler taşıyan «Crime de Amor» filmini çıkardı. Gerçek anlamda ilk Cinema Nôvo filmi, hareketimizin tüm niteliklerini taşıyan, Paulo Cezar'ın «O Desafio» filmi olacak. Bağımsız, ödünsüz, zorlu ve orijinal bir film. Bu deneyden sonra pazarlarımızın batıp batmıyacağını da göreceğiz. Sonra Joaquim Pedro de Andrade'nin «O Padre e a Moça», Walter Lima Jr. un «Menino de Engenho», Roberto Santos'un «A Hora e a Vez de Augusto Matraga» adlı filmlerini ve aynı eğilimde bir seri film daha çıkaracağız. Brezilya sinemasının gerçeğinin nerde olduğunu da göreceğiz. Programcıyla dolaşıksız bir ilişkimiz olacak, filmleri kendi istediğimiz gibi işe koyacağız. Kendi pazarımızın deneyini aracısız olarak yapacağız.

Diegues : Dünyadaki diğer yeni sinemaya karşın, Cinema Nôvo yerleşmiş sanayinin dışında kalanlar tarafından kurulmadı, kendi sanayiini yaratarak, sanayinin sahibi olma yolunda. Başkaları sanayii yadsıyor, biz kendimizinkini kuruyoruz.

Marcorelles : Aşağı yukarı filmlerinizden biri kaça çıkıyor?

Hirszman : Kırk bin ile altmış bin dolara.

Marcorelles : Parayı nereden buluyorsunuz?

De Andrade: Prodüktörlere ödünç veren bankalardan. Şimdi bir kısmı Rio kentinin valiliğinden geliyor, halk görüleri üstünden alınan vergilerden.

Hirszman: Ve şimdi, - bizim için bir çeşit zafer sayılır - film yapımına ilgi duyan Brezilya sanayicilerinden.

Dahl : Brezilya enflâsyonun hüküm sürdüğü bir ülke olduğundan, ödünç vermede kolaylıklar öne sürdüler. Yılda % 48, ayda % 4 ve hattâ daha fazla ürem ödediğimiz halde bundan çok yararlandık.

De Andrade : Filmlerin % 90'ına yapımcıların kendileri para yatırdı.

Marcorelles : Yabancı ülkelere satış bir rol oynuyor mu?

Dahl : Şimdiye dek dışarıya satılmış Brezilya filmleri sadece istisnalardır. Cannes'daki başarısından ötürü «Vidas

Secas» var, «Assalto ao-Trem Pagador» var, zira polis filmi. Sorunlarımızın çözümlenmesinde dış satımın hiçbir önemli rolü olmadı. Gerçekte, büyük pazarlar kriz halinde ve bu krize bir öğe daha katmaya niyetleri yok. Film yapmak ve bunu sadece iç pazardan sonra ödemek çok güç. Brezilya filmlerinin teknik yetkinliklerine gelince, gittikçe uluslararası örneklere yaklaşacaklar, zira evrensel bir dağıtıma ihtiyacımız var. Bu dağıtım «Vidas Secas» için olduğu gibi, Paris'teki bir «sanat ve deneme» sinemasıyla veya Belçika'da olduğu gibi televizyonla başlıyabilir Er veya geç Brezilya sineması yabancı pazarda yayılacak, ama bu pazar Brezilya filmlerinin yapım ve teknikte uluslarası örneklere yaklaşmayı becerebilecekleri ölçüde kazanılabilecektir.

Marcorelles Ama, şimdiki Brezilya'nın sosyal ve politik anlatımında ideolojik bir bağımsızlığa nasıl varacaksınız? Zira öyle sanıyorumki aşağı yukarı istdeğiniz filmleri yapıyorsunuz, demek sansür sizi oldukça özgür bırakıyor...

Diegues: Sorun bizi ilgilendirmiyor. Asıl onları ilgilendiriyor. Gerçekten, aşağı yukarı istediğimiz filmleri yapıyoruz. Belki şimdi yapmakta olduklarımız yasaklanacak, bu bizim işimiz değil. Ne olursa olsun, senaryolar için sansür yok. Sonradan karışıyorlar ancak, fakat bu şimdiye dek hiçbir filmin başına gelmedi. Bu sırada bizim için deneme filmi «O Desafio» olacak, ona da şimdiye dek bir şey olmadı. Fakat sansürün sonradan ne yapacağını nasıl bilebiliriz? (Eylül ayından beri «O Desafio» sansür tarafından durdurulmuştu. Sergio Muniz'den öğrendiğimize göre serbest bırakılmış.)

De Andrade: Şunu belirtmek gerek ki parayı biz verdiğimiz için film yapabiliyoruz. Brezilya'da gerçekten örgütlenmiş bir profesyonel para yatırımcılık yok. Profesyonel prodüktörler çok ender. Zaten ülkenin politik gelişmelerinin bir kaçından yararlandık. Şu anda senaryoya sansür yok demek pek doğru sayılmaz. Filmlerimizin çoğuna politik hasmımız Carlos Lacerda hükûmeti tarafından para verildi. Belirli zamanlarda bazı ihtiyaçlara cevap veren bir politika taktiği için değilse, hangi nedenler yüzünden Lacerda filmlerimize para verecekti? Baktı ki, zor, hattâ giderek kaybedilmiş seçimlerden sonra hükûmet elden gidiyor, prestij sağlar umuduyla aydınlara koştu. Once bizi kendine bağlamaya çalıştı, sonra senaryoya sansür koydurtmadan film yapmamıza ses çıkarmadı, zira başkanlık seçimi kampanyasına girmişti ve demokratik özgürlüklerin savunucusu gibi gözükmek istiyordu. Tüm bu durumlardan yararlandık, ama bu konuda kaderimiz olayların gelişmesine kaldı. Şüphesiz bu gelişmeye ufak bir etkimiz oluyor, ama daha çok o bizi şartlıyor. Biz günlük durumun gelişip gelişmemesine ve alacağı yöne göre film yapacağız veya yapmıyacağız. Tüm bu söylediklerimin altında açık olarak belli ki bir bozulmuşluk var. Zaten resmî olarak para yardımı gördüğümüzden bizi bozulmuş olarak nitelediler, fakat Carlos Lacerda gibi birisinin hükûmetinden para alarak biz istediğimiz filmi yapabiliyorsak, biz bu durumu daha geçerli görürüz.

Dahl Şunu ilâve edeceğim ki, bizim yararlandığımız bu bağıntılı özgürlük, federal hükümetin Brezilya sineması karşısındaki tutarsızlığından da geliyor Hiçbir şekilde en ufak bir önem vermediği için, hemen hükûmet darbesinin ardından «Deus e o Diabo» gibi bir filme de rahatlıkla müsaade edebilir. İmdi, bundan da şu çıkıyor: Brezilya hükûmetine ve politikasına bağlı birtakım kişiler sinemaya bir çeşit aşağsama duyuyor.

Hirszman Budalalıklarına da dikkati çekmek gerek...

Marcorelles: Yeni Gerçekçiliğin (neo-realisme), Amerikan sinemasının ve Yeni Dalga'nın (nouvelle vague) zin üzerinizde etkisi oldu denebilir mi?

Saraceni: Bu çeşit etkiler her sinemacıya göre değişiyor. Beni ilgilendirene gelince, burda olan herkes bilir ki Rossellini'ye büyük bir hayranlığım var, fakat film çevirdiğimde bu etkiden olabildiğince kaçmaya çalışıyorum. Uzun müddet eleştirmenlik yapan Walter Lima Jr. un kuzey Amerika sinemasına müthiş bir hayranlığı var. Leon ve Carlos, Japon sinemasından, özellikle Kurosawa'dan etkilendiler Glauber'in durumu da aynı.

Dahl: Belki bunu şu şekilde özetlemek mümkün. Avrupa filmlerinin buraya hemen hemen hiç gelmediği bir devrede pekçok Amerikan filmi gördük. Sonra Yeni Gerçekçiliği ve genel olarak Avrupa sinemasını öğrenmeye başladığımızda Amerikan sineması bir çeşit «yitirilmiş cennet» oldu. Sonra da Yeni Dalga'nın kesin diyebileceğim etkisi oldu, bir yapımcının diğer yapımcıya etkisi olarak değil, fakat sinemada genç kişiler, genç yapımcı efsanesini yaratmş bir hareket olarak etkisi oldu.

Hirszman: Ve sinemacı olmama.

Dahl Evet, sinemacı olmama, yani dışardan gelip, asistanlık yolundan geçmeden sinemaya giren kişinin durumu. Bu anlamda Yeni Dalga olayının Brezilya'ya çok faydası oldu. Politik durumumuz nedeniyle gerçekçilikle yani Yeni Gerçekçilik'le ve dolaşıksız sinemayla ilgilendik, fakat bizi en önce etkileyen Amerikan sineması olmuştur Sonra Yeni Dalga'nın büyük bir yansıması oldu ülkemizde. Bundan yararlanmaya çalıştık.

Marcorelles: Lâtin Amerika'daki Brezilya sinemasının önemini değerlendirebilir misiniz?

Hirszman: Sinemamız, Kuzey Amerika ve Fransız kültürünün bizimki üzerindeki etkisi nedeniyle hep Avrupa ve Amerika'ya dönüktür. Tüm alanlarda Lâtin Amerika'yı çok az tanıyoruz. Ne kadar ilerici olursak olalım, Paris'i Güney Amerika'nın en büyük yazarından daha iyi tanıyoruz. Bunun nedeni de sömürgeci yönetim. Fakat değişmekte bu. Bugün Lâtin Amerika pazarını birleştirme denemelerinin, anakıtanın diğer bağımsız ülkeleriyle ilişki denemelerinin başladığı görülüyor. Şimdi işimizin Lâtin Amerika'yı tanımak olduğunu biliyoruz, zira bu tanıma, bu ülkeyi Kuzey Amerika emperyalizminden kurtarmak için sürdürdüğümüz savaşın bir yanını teşkil ediyor. (Rio Eylül 1965).

●

Çeviren **Işıl Zabunyan**

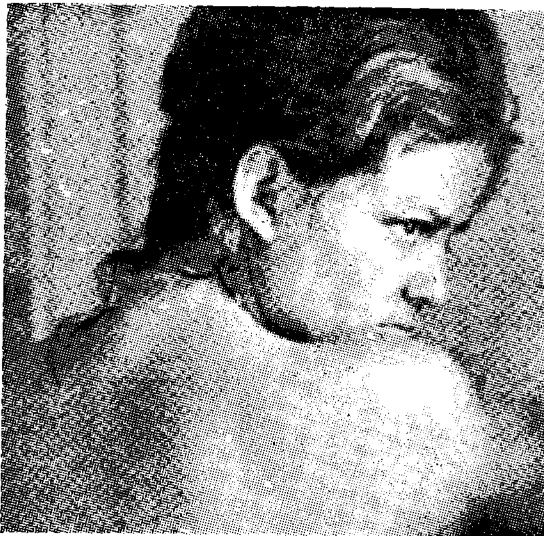
j.şalom

BİR BİZDEN BİR SİZDEN

§ Uyelerimiz bize sürekli olarak övgü ya da yergilerini bildiren mektuplar yollarken bunların çoğunun Sinematek çalışmalarından yeterince bilgi sahibi olmadıklarından yakındıklarını gözledik. Bu yüzden, hem üyelerimize Sinematek çalışmaları konu sunda daha geniş bilgi verebilmek, hem de yolladıkları mektupların kimilerini cevaplandırabilmek için elinizdeki sayıdan başlayarak her sayımızın birkaç sayfasını buna ayırdık. Önümüzdeki sayıda üye mektuplarına yer vereceğiz. Sütunlarımız. Sinematek çalışmalarına bir katkıda bulunmak isteyen herkese açıktır Mektuplarınızı bekliyoruz.

§ Bu sayfanın diğer amacı Sinematek üyelerine çalışmalar konusunda bilgi vermekti. Bu sayıda bunu yerine getirmeye çalışıyoruz.

§ Kasım ve Aralık aylarının gösteri programı Sinematek'in, üyelerine sinemanın kimi başeserlerini sunmasını sağladı. Bunların arasında kimi filmler geniş tartışmalara yol açtı üyeler arasında. Sinemanın bugüne dek verdiği en üstün yapıtlardan biolan «Jeanne d'Arc'ın Çilesi» ü yelerin büyük çoğunluğu tarafından alkışlanırken, «Türk Sinemasının 50. yıl gösterileri» ile iki film ço - ğunlukla yadırgandı. Sanat değerinden çok tarihi değeri bulunan ilk Türk filmleri, aslında Türk Sinemasının ilk ürünlerini üyelere tanıtmak için programa konmuşlardı. Yadır - ganan ve üzerlerinde çok tartışılan iki film de Godard'ın «Çılgın Pier - rot» su ile Fabri'nin «Yirmi Saat» i oldu. Çağdaş Sinemanın en önde gelen iki yapıtı olan bu filmlerin ikisi de değerlerini, ilki «Cahiers du Cinéma» ve «Film» gibi sanat yanı kuvvetli olan dergiler tarafından 1965 yılının en iyi filmi olarak seçilmekle, ikincisi de katıldığı bütün şenliklerde armağan kazanmakla tanıtlamışlardı Gösterilerden önce üyelere dağıtılan geniş özetler, her iki filmin de önceleri yadırganan kuruluş ve anlatımlarına kolaylıkla geçebilmeyi sağlamak içindi. Godard'ın, bu sayıda yer alan çeşitli yazılarla daha anlaşılabilir duruma geçeceğini sanıyoruz. Aralık ayı gösterileri si nema dünyasından ayrılmış iki bü yük sanatçıyı anmamıza fırsat oldu. Hâlâ unutulamayan Gerard Philipe iki filmiyle büyük bir oyuncu olduğuğunu bir daha gösterirken, canlı



LUCHINO VISCONTI/VAGHE STELLE DELL'ORSA/BÜYÜK AYININ SOLUK YILDIZLARI 1965



ALAIN RESNAIS/LA GUERRE EST FINIE/ SAVAŞ BİTTİ 1966

resim sanatının en ünlü kişisi Walt Disney'i de insanlığın mutluluğu için kendi çapında yaptığı çalışmalardan 6 tanesi ile andık.

§ Ocak ayı gösterileri içinde yer alan dört film, sanıyoruz çağdaş sinemanın çok önemli yapıtlarından. Dünyanın yaşayan en büyük belge filmi yönetmenlerinden Joris İvens «La Seine a Rencontré Paris» adlı filmiyle bugüne değin görmediğimiz bir Paris'in şiirsel görüntüsünü veriyor. Visconti'nin her yeni filmi bir olay olur sinema dünyasında. «Vaghe stelle dell'orsa» da bir yenisi oldu bunlara eklenen. «Cahiers du Cinéma» nın 1965 yılının en iyi ikinci filmi olarak gösterdiği bu film, Sinematek üyelerinin bir kırpıntı yığını olarak seyretmeye alıştıkları Visconti'yi daha iyi tanıtacak bizlere. The New York Times geçenlerde yılın en iyi on filmini gösterirken bunların arasına iki tane de Çek filmi girmişti. Çek sineması Türk seyircisi için bir bilinmeyendir. Jan Kadar'ın «The Shop On The Main Street» adlı filmi, 1965'in en iyi 10 filminden biri olarak Çek sinemasını tanıtmak yolunda ilk adım olacak. Buna karşılık Sinematek üyeleri Resnais'yi iki filmiyle incelemeye fırsat bulmuşlardı. Bu kere Resnais son filmiyle külleri yine alevlendirecek. «La Guerre est Finie» büyük bir yönetmenin, büyük bir fotograf yönetmeninin ve iki büyük oyuncunun bir araya geldikleri önemli bir film.

§ Sinematek çalışmaları yalnızca film gösterileri demek değildir elbet. 2 - 15 Aralık tarihleri arasında Türk-Alman Galerisinde yer alan Uluslararası Sinema Afişleri Sergisi, Sinematek'in çalışma alanını ilgilendiren bütün konuları önemsediğini gösterren örneklerden biridir. Bir diğer örnek de Bulgar filmleri haftası ile ilgili olarak, Bulgar Sinematek'i başkanının, biri canlı resim alanında olmak üzere iki film yönetmeninin ve bir sinema oyuncusunun şehrimize gelerek Bulgar filmlerini sunmaları, açık oturumlar yapmaları ve karşılıklı tartışmalarda bulunmaları olmuştur. Sinematek, sinema dünyasının önemli kişilerini dâvet etmeyi sürdürmek istemektedir. Bu konuda Alain Resnais, Chris Marker ve Cesare Zavattini'nin baharda Sinematek'in konukları olmaları beklenmektedir.

§ Sinematek çalışmalarının önemli bir amacı da bir sinema kitaplığını kurmak ve geliştirmektir. Kurmakta olduğumuz sinema kitaplığı, yakında gelecek olan 120 kitapla zenginleşecektir. Bütün üyeler çalışma saatlerinde, diledikleri kitabı Sinematek'te inceleyip kitaplıktan yararlanabilirler.

§ Yurdumuzda çığ hızıyla gelişmekte olan bir başka çalışma sinema kulüpleri alanında oluyor Şu anda bütün Türkiye'de sinemaya ilgi duyan kimseler bir araya gelmekte ve bir sinema kulübü çevresinde toplanmayı dilemektedirler. Sinematek Dernegi'nin elinden geldiğince kurulmalarına yardım etmeye çalıştığı bu kulüplerden Darüşşafaka Sinema Kulübü ile İzmit Sinema Derneği kurulmuştur. Ayrıca; Trabzon Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü, Gaziantep, İzmir, Kadıköy ve Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi Sinema Kulüpleri de yakında çalışmaiarına başlayacaklardır. Bütün bunlar göstermektedir ki, önümüzdeki yıllarda yurdumuzda sinema alanında bazı kıpırdanışları beklemek pek yanlış bir yargıya varmak olmayacaktır.

§ Sinematek çalışmaları aynı zamanda Türk Sinemasını yabancı ülkelerde tanıtmayı da kapsamaktadır Bu konuda yapılan çalışmalar yakında üç ülkede ilk sonuçları elde edecektir. Bulgaristan'da nisan ayında, İstanbul'da yapılan Bulgar Filmleri Haftası'na karşılık olarak Çağdaş Türk Filmleri Haftası düzenlenecektir. Romanya'da da yine Sinematek çerçevesi içinde bir Türk filmleri programı hazırlanmaktadır. Bu konuda en sevindirici haber ise geniş kitlelere olan etkisi nedeniyle, Fransız Sinemateki'nin düzenleyeceği Metin Erksan ve Çağdaş Türk Filmleri programıdır. Bu gösteriler Türk Sinemasının dış ülkelerde ilk geniş sınavı olacaktır.

§ Kervan sinemasında süregelen gösteriler yanında gece seanslarına da Aralık ayı başında Işık Lisesi salonunda başlanmıştır. Film gösterileri için özel olarak yapılmış ve herhangi bir sinema salonundan hiçbir başkalığı olmayan bu salondaki gösterileri üyeler dernek merkezine adlarını yazdırmakla izleyebilmektedirler. Bu gösteriler dışında yakında, dernek merkezinde, üyeler arasında bulunan araştırmalar için özel gösteriler düzenlenecektir. Ayrıca Cumartesi günleri, hafta içinde Sinematek'te gösterilen filmlerle ilgili olarak yapılacak tartışmalar konusunda bilgi, yakında üyelere bildirilecektir.

§ Bir sinematek arşivindeki filmlerin çokluğuyla kuvvet kazanır. Bu alanda ilgi çekici gelişmeler görüyoruz Sinematek'te. Arşivimiz bir Türk sinemacısının örnek davranışı ile iki film kazanmış bulunmaktadır. Haldun Dormen «Bozuk Düzen» ve «Güzel Bir Gün İçin» adlı filmlerinin birer kopyasını Sinematek'e vermiştir. Ayrıca Bulgar Filmleri Haftası'nda gösterilen 7 Bulgar filmi de Bulgar Sinematek'i tarafından arşivimize verilmiş bulunmaktadır. Üniversite Film Merkezi'nin çektiği filmlerle Eczacıbaşı Kültür Filmleri Sinematek arşıvını 14 filmle zenginleştirmiş, İlk Türk Filmleri konusunda Ordu Foto-Film Merkeziyle yapılan temaslar olumlu sonuçlar vermiştir.

§ Sinematek'in son iki aylık çalışmalarının özetini yukarıda verdik.

Bundan sonraki sayılarda aynı sayfalarda okuyucu ve üyelerimizin mektuplarına da yer vereceğiz.

§ Sinematek'in üyelerinden bir dileği var bu konuda. Biz, Sinematek seyircisinin rastgele bir seyirciden ayrıldığına inanıyoruz. Kerçek bir sinematek seyircisi gördüğü filmi, gösteriden yarım saat sonra unutmuyor. Beğense de, beğenmese de üzerinde konuşuyor, tartışıyor, beğendiği yanları övüyor, beğenmediğini yeriyor.

Bunu, sinematek çalışmalarının yayıldığı bütün alanlarda yapıyor. Böylece, bu çalışmalara, sinema sanatına, gerçek bir katkıda bulunuyor Dileğimiz, üyelerimizin sinematek çalışmalarına gerçek bir katkıda bulunmalarıdır. Bunu da, çalışmaların beğendikleri ve beğenmedikleri - özellikle beğenmedikleri yanlarını bize iletmekle yapacaklarına inanıyoruz. Mektuplarını bu sütunlarda elimizden geldiğince cevaplandıracak, dileklerini yerine getirmeye çalışacağız.



JEAN - LUC GODARD/PIERROT LE FOU/ÇILGIN PIERROT 1965. ANNA KARINA.



Godard'ın filmleri sevilir ya da sevilmez. Sevilirse tutkun olunur. Sevilmezse aşağsamaya değin gidilir. Enderdir, ağırbaşlı, açık düşünceli olunan zamanlar Bir eleştirme yapılırken neye göre yargı verilecektir? Kendini beğenmişlik eleştirmenin, övünme zekânın yerini almıştır. Çirkinin güzel, yanlışın doğru olduğunu ileri sürmek yeterlidir günümüzde alkış toplamak için. Böylece, gittikçe daha kolay yönetilen bir seyirci yığınının rahatça dikkati çekilebilmektedir. Bu yığın, yolunu yitirdiği için, gözlerini kamaştıracak her şeyi izlemekte, artık anlamak için yormamaktadır kendini. İşte moda sapıklığı, işte alışkanlıklar. Godard ise burada sahneye çıkmaktadır. Göstermek, anlatmak için.

Godard'ı eleştirmek için içgüdü çözümlemeye - daha az tanıtlayıcı olsa bile - yeğ görülecek, dış yerine iç incelenecektir. Müşteri olmayı bırakıp mutfakta neler olduğunu görmeye gidilecektir. Kısaca, bir filmin, ne fazla eksik bir film, bir kadının kadın, Godard'ın Godard olduğu kabul edilecektir.

Filmlerinde sık sık geçen atıflar, yansılamalar ve anıştırmaların ışığı altında, yeri aranacaktır Godard'ın. Bilgisi, bunun bir bölüğünü oluşturan edincinin yanında Godard neredεdir? Bu soru bir sindirim sorunu olacaktır. Bize gerçek evreni maskelemeye değin ileri gitmiş bir bilgi evreninin sindirimi. Kültür yüzyılımızda, taşınması zaman zaman ağır gelen ve bizi büyük sorumluluklar altına sokan bir kültürün sindirimi.

I

> «1930 lara doğru gençlerin kendi başkaldırmaları vardı. Örneğin Malraux, Aragon. Bizim hiçbir şeyimiz yok. Onların İspanya savaşları vardı. Bizim, bir savaşımız bile yok.»
>
> Le Petit Soldat, 1960.

Godard gibi, 1950 yıllarında 20 yaşında olmak, yorgun bir dünyada doğmuş bulunmak ne demekti acaba? Kazanılacak hiçbir şeyin olmadığı bu bıkmış evrende yapılacak tek şey tüketimde bulunmaktı. Şöyle diyor Godard «Herşey bizim için önceden yaratılmıştı. Bizim için savaşılmış, bizim düşünülmüştü. Bakılmış, yargılamış, yıkılmış, yapılmıştı. Bize yalnızca, tansımayla seyretmek, teşekkür etmek, uyumak ve düş görmek kalmıştı. Her yüzyılın kendine özgü kötülüğü vardır. Her kuşağın da öyle. Kimileri, babalarını tanımadıkları için, boş bir dünyaya ayak bastıkları için acı çekerler. Kimileri ise fazlasıyla dolu, fazlasıyla hazır bir dünyaya ayak bastıklarından.»

Daha ilk eleştirmelerinde ise «Düşünmüyoruz, düşünülüyoruz. Kendimizin olan bir şeyimiz yok. Bakmıyoruz, şeyler tarafından bakılıyoruz. Bakışlarımız yönetiliyor, düşüncemiz de belki,» diyordu. Olayların karşısında bu gibi bir yer alma, Godard'ın eleştirmelerinin, filmlerinin en yoğun bir uğraşı olacaktır

II

> «Birkaç yıl öncesine değin sinema üzerinde bazı düşüncelerim olduğunu sanırdım. Bugün, olmadığını görüyorum. Olması için de, film çevirmeyi sürdürmeliyim. Yenilerini buluncaya dek.»
>
> Bresson ile görüşme. Cahiers du Cinéma. Sayı 178.

Godard'ın ilk eleştirmeleri, sinemanın mutlu kıldığı bir âşığın değil, düş kırıklığına uğramış bir âşığın eleştirmeleridir Kuşku içine doğmuştur. Olayların akışına bırakmaz artık kendini. Bu düş kırıklığını, kuşku'yu yenme kararını verdiği an, bir yaratıcı doğdu. Her filmi ile, aşamasını bir adım ileri götüren bir yaratıcı. Godard'ın bir kişisi şöyle der «Dram, günümüzde herşeyin ciddi olmasıdır. Artık sokakta ıslık çalınmıyor. Zorla çalışıyor insan. Bugün sanat ciddi olduğu için herşey boşa gitmektedir. Buna gülmek mi, ağlamak mı gerekir? Bu bir güldürü müdür yoksa trajedi mi?»

Bu kararsızlık ve paradoks Godard'ın bütün yapıtının konusudur. Bu kararsızlığa bulduğu son çözüm ise yaşamın ve yansıttığı şeylerin yanında olmaktır. Görünüşün yanın-

da olmaktır Bunları saptayan sinema özlerine sadık kalmalıdır. Bütün görünüşlere bütün karşıt durumlara. Sinema, yaşanan zamanın sanatı olmalıdır. Bu yaşanan zamanın, kendinden önce ve sonra gelenekle arasında hiçbir bağ bulunmasa bile. İşte Godard'ın aradığı, bu sanatın temelleridir Bu kaos'un kuralları, görünüşlerin bir mantığı, karşıt durumların bir anahtarının bulunması gerekir.

İlk anahtar bakış olacaktır Bakış, yaşamın en emin açığa vuruluşudur En aldatıcısı da. Görünüşün yanını tutan, bakışlarının kendisini yönetmesine boyun eğmelidir. Godard'ın anlayışı şu şekilde tanımlanabilir

1 — Bakışları saptamak, görünüşü (bazan aldatıcı da olsa) ve yaşamı saptamaktır. Alıcı herşeyi almalıdır

2 — Yalnızca, duyulan ve bir giz olan, itiraf edilmek tenmeyen şeylere bakılır. Demek ki her bakışta bir giz vardır.

3 — Çevresine bakmak özgür yaşamaktır. Yaşamı gösteren sinema, çevrelerine bakan kimseleri göstermelidir.

Sinema yapmak için, özgür insanları filme çekmek yeterlidir. Çünkü sinema özgürlüğün, yaşamın sanatıdır. Film çevirmek, Bazin'in dediği gibi, isteklerimize uyan bir dünyanın düş'ünü kurmak değil, istekleri olan, özgür insanların bulunduğu bir dünyaya bakmaktır; bu dünyayı, saygılı, belgesel bir görüş açısından kabul etmektir. Özgürlük o derece enderdir ki onu görebilmek çok güçtür Belirdiği anda da onu biz değiştiriyoruz.

III

«Sinemada, bir oyuncu ile oyuncu olmayan birisi arasında bir başkalık görmüyorum. Her ikisi de yaşam içinde varolan kişilerdir.»

Bresson ile görüşme. Cahiers du Cinéma. Sayı 178

Godard'ın kişileri daha ilk filmlerinden beri, devinmelerinde, sözlerinde bir belirlilik olmayan kişiler olarak gözükmektedirler O kadar ki, bunların alıcı ile saptanmaları da aynı biçimde, bir tutarsızlık içinde oluşmakta gibidir Bu duygu normaldir Çünkü Godard özgür insanların bakışlarını izlemektedir. Alıcısı da bu varlıkların devinmelerine uymalıdır. Bütün bu görünüşün ışığı altında da Godard'ın yönetimi rastlantının kaprislerine boyun eğer gibi gözükecektir. Oysa ki, bütün bu çabalar amacının peşinde yürümeği sürdüren bir yaratıcının çalışmabir parçasıdır

Godard'ın kişilerini şu şekilde belirleyebiliriz

1 — Godard'ın kişilerinin devinmelerine bir dayanak noktası bulmak güçtür Çoğu zaman, bu kişilerin ruhbilimsel tiplere uymadıkları görülmüştür İçgüdülerine göre devinirler. Özgürlük anlarını yakalamak için, işte bu içgüdüler filme çekilmelidir. Özgürlük, Les Carabiniers ((Jandarmalar)'da olduğu gibi, hayvansal bir temel üzerine kuruludur Godard'da.

2 — Godard'ın kişilerinin söyledikleri şeyler birbirlerini tutmaz. Ancak, önemli olan söylenmek istenen şeyin söylenmesidir. Çünkü bu söyleme isteği, söylenen şeyden daha fazla anlam taşır Önemli olan, otomatik konuşmadır. Akıldan geçen herşeyin söylenmesidir A bout de Souffle (Serseri Âşıklar)'da Michel Poiccard, Küçük Asker, Une Femme est Une Femme (Kadın Kadındır)'da Angela, düşüncelerinin diplerini devindirmek, belki de gerçeği bulmak için konuşurlar; yargıya varmak için, deney yaparlar. Demek ki, buna ulaşmak için yanlışı kabul etmek, düşüncemizin diplerini karıştırmak gereklidir Gereksiz, yararsız sözcükleri, yalanları, yanlışları safdışı etmeye ancak zaman yardımcı olabilir. Bu durumda şöyle bir yol çıkıyor karşımıza İçgüdülere göre yaşamayı kabul etmek gerekir, gerçeğin başladığı yeri görmek için. Doğru sözü bulmak için



JEAN - LUC GODARD / LA BANDE PART 1964



JEAN - LUC GODARD / LE MEPRIS 1963



JEAN - LUC GODARD/DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE 1967

aldanmak, gerçeği tanımak için yalan söylemek gerekir Bu mantık, değerlerin ancak karşıtlarıyla değerlenebileceklerini göstermektedir bize. Önceleri gülmece gibi gözüken bu değerleme, aslında çok derin bir oyundur.

Godard'ın araştırmasının çok ilginç olduğu, ancak seyircileri sinemaya çağırmadan önce, kendisinin bir sonuca varması gerektiği çoklarınca söylenmektedir. Gerçeğe götüren yanlışlara saygı duyulur ama, yalnızca bir sonuca varıldığı an. Godard'ın saygın ve sabırlı araştırması, özellikle, hiç aramadan kendi gerçeklerini bulduklarına emin olanları sabırsızlandırmaktadır

IV

«Olmak ya da olmamak. İşte sorun bu!»
Hamlet. W. Shakespeare. Perde III, sahne 1.

Godard kuralcıların kinik (cynique) diye adlandırdıkları okula ilişkindir. Filmlerinin hemen hepsinde yaşam ve ölümün, soyut ya da somut bir karşılaştırmasını yapması ve bunun cevabını araması bunu açıkça gösteriyor. Ancak, bize araştırma gibi gözüken şeyler, aslında seyirciye yaşamı tanıtma, gösterme çabasından başka bir şey değildir. Bununla birlikte yine de kinik'tir Godard. Jandarmalar'da olduğu gibi, sanki bütün eşyayı terkedip kaçarak insanlığın başlangıç noktasına ulaşmak istemektedir. Bu başlangıç noktasına geliş, sonsuza daha iyi ulaşabilmek, aradığı cevapları daha iyi bulabilmek içindir Godard'ın ilkel kişileri, bütün içgüdüleriyle biraz düşünceye çağırırlar bizi.

Godard ilginçtir, çünkü yargılamayı geri iter. Özgür kişilerini bütün karşıt durumlarıyla, kaotik bir evrende kabul etmek, onları yargılamamayı kabul etmektir. Bununla, Godard aşamasını tehlikeye sokabilecek en önemli şeyi safdışı etmiş olmaktadır.

Düşüncesi bakımından, Godard bir şeyin kimliğinin ancak kendisiyle tanımlanabileceğini savunur. Dünya, dünyadır. Yuvarlak olan şey yuvarlaktır. Tıpkı Kadının Kadın ve Godard'ın Godard olması gibi. İşte yargılamadan kaçınmak bu düşüncenin bi sonucudur Çünkü yargılamak, övmek ya da yermek için şeyleri olmaları gerekenler'yle karşılaştırmaktır Bu kinizm Godard'ın bütün yapıtını etkiler Serseri Âşıklar'da Patcicia (J. Seberg) şöyle diyordu: «Özgür olmadığım için mi mutsuzum, yoksa mutsuz olduğum için özgür değilim ,bilmiyorum.» Küçük Asker'de ise Michel Subor «Özgürlüğümü duymakla mı mutluyum ya da mutluluğumu duymakla mı özgürüm, diye kendi kendime sordum.» der.

Bu değin incelik, çokçası seyirciyi bıktırmakta, cesaretini kırmaktadır Oysa ki, sözcüklerin bize ihanetini, yaşamın sözcüklere indirgenemeyeceğini, temelin başka yerde olduğunu, kim bize daha güzel gösterebilirdi, Godard'dan başka. Küçük Asker'in dediği gibi «Hiçbir şeye sahip değiliz. Kim olduğumuzu görmemiz ve tanımamız gerek.» Godard'ın kişileri hep böyledir. Bir yargıya varamazlar, neden-sonuç ilişkisini kuramazlar. Bu durum başka bir sorunun cevabını göstermektedir bize: Varlığın belirginliği, önemi karşısında, bilginin, edinmenin, batkınlığını. İşte Godard'ın kinik yönü burada olumlu olmaktadır. Bilmek yerine görmek, edinmek yerine de yalnızca varolmak yeğdir. Bilgi, varolmanın, hiçbir tanımlamaya uymayan yaşamın ve özgürlüğün içinde erimeli, silinmelidir. Bu kanı, emniyet verici bir açıklamayı değil, yalnızlığın ve özgürlüğün keskin bilincini yansıtır.

V

«Ben, daha çok coşkun sayılırım.»
Bresson ile görüşme. Cahiers du Cinéma. Sayı 178

Godard'ın stil'ini daha iyi kavramak için, sinemanın, an'ı kendisine ulaştıracak bir deneme olduğu hakkındaki düşüncesini gözden uzak tutmamalıdır. Bu an nasıl tanımlanabilir? Doğaçtan yola çıkmakla. Sahneye koymak, yönetmek, yaratıcının senaryoyu yazarken kafasında olanı yaşatmak değil, çekim anında **olan** bir şeyi yaşamaktır. Önceden hazırlama ile doğaç arasındaki bu uğraş, yaşanan zamanın güzelliğini ortaya çıkarmak için gereklidir Pierrot le Fou (Çılgın Pierrot)'da Ferdinand'ın son anda intihardan vazgeçmek istemesi yaşamın güzelliğini, hiçbir şeyin yaşam'a yeğ olamayacağını göstermektedir bize. Işte bununla, Godard'ın görüntüleri - aslında bütün görüntülerin böyle olduğu ileri sürülebilir. Ancak, taşıdıkları soyut anlam bakımından yalnız Godard'ınkiler bu niteliği taşır - birer belge niteliği kazanmaktadır. Çünkü, o anda olanı filme çekmek, ölüm'ü çalışırken göstermektedir. Filmi çekilen insan yaşlanacak ve ölecektir. Demek ki her film karesi işbaşındaki ölüm'ü göstermektedir. Godard diyor ki «Ülküm, hemen o an, gerekli şeyi elde etmektir. Düzeltme isterse bu, boş çaba olur. Rastlantıdır sonsal olan. İstediğim, rastlantı yoluyla, sonsal olanı elde etmektir.»

Alışkanlık miti Godard'ı bu yüzden etkilemiştir. Alışkanlık, rastlantının tam karşıtıdır. Alışkanlıkların Godard'ın yaptında büyük yer tutması ise, özgür insanın bile onların karşısındaki yenilgisini göstermek içindir. Jandarmalar'da, iki saf köylü alışılagelmişin tam karşıtı olan savaş içinde bile alışkanlıklarını sürdürmekte, dehşeti günlük yaşantının bir parçası olarak yaşamaktadırlar. Küçük Asker'e işkence edenler, kapının çalınmasıyla bir diğer alışkanlığı yerine getirmeğe koşarlar. Ütületmeye verdikleri çamaşırlar getirilmiştir. Çamaşırlar alınır ve parası ödenir. Bu alışkanlıklar Godard'ın yaşanan zamana olan tutkusunu bütün açık seçikliğiyle vermektedir. Çoğu zaman, Godard'ın oyuncularını küçümsediği söylenir. Bu da küçük Asker'in bir sözüne dayanılarak. M. Subor Anna Karina'nın resimlerini çekerken; «Oyuncuları, özgür olmadıkları için küçümserim.» der Ancak bu söz doğru bir çerçeve içinde yanlış anlaşılmıştır. Oyuncu deyimi ile bilinen anlamda oyuncu (acteur veya actrice) değil, oyun oynayan, rol yapan insan gösterilmek istenmiştir.

Aslında Godard'ın bütün sanatıdır, küçümsemeyi önlemeye, oyunculara özgürlüklerini vermeye, onları oldukları gibi almaya çalışan. Godard «Hiçbir sahneyi ikiden fazla çekmemeye çalışırım. Ne kadar çok tekrar olursa, o kadar mekanik olunur, yaşamdan uzaklaşılır» demekle bir kere daha yaşanan zamanın önemini ortaya koymuş olmaktadır. Oyuncunun doğallığı içinde Godard, kişilerinin özgürlüğünü aramaktadır. Kişilerinden de çok, oyuncularının gerçeğini. O kadar ki, kimi zaman oyuncu ve kişi kaynaşıyor aynı kimsede. Le Mépris (Küçümseme)'de Fritz Lang, Fritz Lang'dır. Ancak, oyucunun gerçeğini bulmak için aldanmak, yanılmak ve oynamak gerekir. Bir oyuncu iki türlü kullanılır. Ya çoğu zaman oynadığına tamamen aykırı bir rol verilir, ya da oyuncunun özelliklerine en iyi uyan ve her gün yaşantısında oynadığı rol. Bunun için, başarının bir koşulu da senaryoyu, sıraya uyarak çekmektir. Böylece, deyim yerinde ise, oyuncular gittikçe ısınarak, oyuncularının aracılığı ile kendi gerçeklerini yansıtmış olurlar. Godard, oyuncu yönetiminin tanımlamasını, kullandığı yola en uygun biçimde; «Oyuncu yönetimi, insanın biçim bakımından yapısal, özgürlüğünün de ahlâki ya da siyasal bir araştırması, ya da bulunuşudur» şeklinde yapar



JEAN - LUC GODARD / UNE FEMME MARIEE 1965



JEAN LUC GODARD / LE PETIT SOLDAT 1960

İki tür yönetmen vardır Oyuncunun gerçeğine, filmin gerçeği uğruna kıyanlar ve filmin gerçeğini oyuncununki üzerine kuranlar Birinciler, dil-sinema, yazı-sinema gibi sinemanın çok kesin bir tanımlamasına inanırlar İkinciler ise durmadan sinema nedir diye sorarlar kendi kendilerine. Aradıkları gerçek, filmin hem içinde, hem de dışındadır. Sinemadan yaşam'a, yaşam'dan sinemaya varırlar Gerçeği arayan Godard, bunu, yaşam'a en uygun biçimde sağlamak için, gittikçe, plân-sekans anlayışına ulaşmaktadır Plânların süresini uzatarak, sinemayı yaşam'a yaklaştırmak istemektedir Böylece ilkin yücelttiği kurgu, şimdi arka sıraya atılmış olmaktadır. Plânların birbirine eklenmesiyle değer doğar düşüncesinden vazgeçen Godard, şimdi, bir plânın diğer bir plâna eklenmesiyle ortaya çıkan değer, bir plândan az şey ifade eder, demektedir Plânların peşpeşe konmasının nedeni, herbirinin sonradan gelenle açığa çıkmasını sağlamaktadır Bu, bir bütün'ün bölüklerine değer vermek için değil, plânın kendisine değer kazandırmak için yapılmalıdır. Serseri Âşıklar'ın senaryosunda Godard şunları yazar «Film, birbirleriyle az çok bağlantısı olan 15 sekanstan kuruludur. Ancak bunların herbiri bağımsız olarak varolabilecek bir bütün ortaya koyar.»

Müzik de aynı anlamda kullanılıyor Godard'ca. Son derece silik gözükürken Çılgın Pierrot ile duygusallığın en güzel örneklerinden birini veren bu müzik, ton kopmalarının altını çizer, tabloları çerçeveler, fakat bağlamaz, eşlik etmez. Böylece bir filmi oluşturan öğelerin tümüne, kendi başlarına taşıyabilecekleri en geniş anlam birliğini veren Godard, araştırmasının bireye indirgeme evresinde de ana temasına bağlı kalmaktadır.

VI

> «Kendi büyük insan olmak; önemli olan tek şey budur.»
>
> Baudelaire

Sinema bir kaos çizmek, seyirciyi bir yargıda bulunmaya ozrlamak demek değildir. Şeylerin birbirlerinden ayırdedilebilmesidir Yönetmek; aydınlatmak, açığa vurmaktır. Kodard, düşlerimizle gerçeği üstüste koyarak sinema yaparken eleştiriyor, açıklıyor Sinema ancak, yaşam'ın görüş açısından eleştirilebilir. Aynı şekilde, Godard'ın kişileri de, kılık değiştirme oyunu oynarlar, gerçekleri daha iyi belirtmek için. Yaratıcı da öyle. Sinemadan söz eder, kendinden söz etmek için. Godard film çevirirken, sevdiği şeylerden söz ederkendir ki, kendinden söz etmektedir en çok. Sinemacılık uğraşından değil, yalnızca yaşamından. Açığa vurmadaki yakışıksızlığı örtmek yaratıcı bu eleştirme oyununu oynar. Herkes bilir ki, bir eleştirme, kendimizden daha iyi söz edebilmek için, başkasından söz ediyormuşuz gibi göründüğümüz anda, yaratıcılık niteliğini elde eder.

Godard diyor ki «Dünyayı, insanları pek ciddiye almaya değmez. Dünya herşeyin oyun olduğu bir tiyatrodur.» Godard'ın Brecht'ten ayrıldığı en önemli nokta da budur. Brecht'in tiyatrosu bizi yaşam'a yollarken, Godard, yaşam'ın oyunu ile bizi tiyatroya yollar.

Godard'ın bakışa ne değin önem verdiği belirtilmişti. Küçük Asker «Bir yüz'ün resmi çekildiğinde, bunun arkasındaki ruhun da resmi çekiliyor» der. Eğer cevap bukadar basit olsaydı, Godard aynı soruyu sormayı sürdürmezdi. Ancak bu soru, filmlerinin temel düşüncesi olmaya devam ediyor. Bir yüzün, bir kararsız gülüşün ne demek istediğinin, bir bakışı yorumlamanın Godard için önemini belirtmek için, bunların filmlerinde tuttukları yeri yazmak sayfalar tutar. Bir tanesini belirtmek yeterli olacaktır. Çılgın Pierrot'da Ferdinand, Marianne'a beni terkedecekmisin diye sorar. Asla der Marianne. Sonra bize döner. Bir an bakar. Tekrar Ferdinand'a doğru, tabiî asla, der Yine bize döner. Bir an bakar. Sonraki görüntü, masadaki tilkin başıdır. Bu sahne Godard'ın henüz sorusunun cevabı peşinde olduğunu gösterir bizlere. Godard'ın evreninde bakışların karşılaşması, ruhun ruhla bir ölüm uğraşıdır En basit seyirci bile diyecektir ki; «Bu kişilerin arasında güven yok». Gerçekten, Godard'da güven duymak, kişilerin yaşamlarına mal olur. İşte Jandarmalar'daki köylüler, işte Ferdinand. Ancak, başka kişiler için çıkış yolları yok değildir. Küçük Asker gibi acı olmamayı öğrenirler. Büyük sanat yapıtı yoktur ki, kin ve acı içinde, bizi kemiren şeytandan çekip koparılmış olmasın. Godard'ın şeytanı ise, kuşku. Görünüşü bu değildir ama, sıkıntı, çekinme, yalan, korku ve yalnızlık doğurur. Godard'ın bütün yapıtı. Kişileri yalnızdır. Küçük Asker'de Micel Subor, Küçümseme'de Bardot, Bande à Part (Ayrı çete)'de Sami Frey, Une Femme Mariée (Evli bir Kadın)'da Macha Meril, Serseri Âşıklar, Kadın Kadındır ve Çılgın Pierrot'da Belmondo, Karina'nın bütün kişileri hep yalnız insanların umutsuz ve kaçınılmaz görüntülerini verirler.

VII

Sinematek'te Godard......

Gösterilen iki filmiyle, sinematek seyircisi Godard'ı tanımıştır. Ancak, kimliğini öğrenme konusunda uzun tartışmaların yapıldığı da bir gerçektir. Burada kısaca Jandarmalar ve Çılgın Pierrot'ya değinmek istiyorum.

Savaşın sinemaya benzerliği çoktur. Her ikisinde de almak başta gelir. Sinemada görüntü, savaşta yer. Askerlerin oburluğu, sinemacıların oburluğudur. Soyut ve anonim bir canavar olan savaşa karşı çıkmakta herkes aynı düşüncededir. Ancak savaş, kendilerinkini yaşayan 'ki kişinin yüzünü alınca, söylenen sözler unutuluyor, Godardsa korkulacak bir yaratık oluyor. Bu yüzden, Jandarmalar, savaş konusunda çevrilmiş filmlerin önde gelenlerinden biri olarak tanımlanmaktadır. Çünkü savaşın yaşanması, içinden görülmesi, yaşantı olarak savaş, son derece anlamsız ve sönük bir şey olmaktadır. Film olamamanın mutsuzluğu ve edincin övüngenliği üzerinde bir filmdir. Gerçekten Michelange ve Ulysse hiçbir şey değildirler. Kendilerini açlıklarıyla tanımlarlar. «Küçük çocukları da kılıçtan geçirebilecekmiyiz savaşa katılırsak» diye sorar Ulysse. Öyküleri, sindirememenin öyküsüdür. Her aldıkları şey düşseldir. Yalnızca maddesel varlıklar değil, kartpostal kolleksiyonu ile çok başarılı bir şekilde simgelenen bilgi zenginliği de öyle. Bu resim zenginliği, perdede uzun süre gözükmekle, bilgi'nin eleştirmesi olmaktadır. Bir takım boş açıklamalara değin indirgenmiş sahte bir kültürün eleştirmesi. Bu sahne önceleri fazla uzun, gereksiz olarak tanımlanmıştır. Oysa ki, bir tüketici uygarlığının, yüreksiz ve beyinsiz bir göz ve ağız evreninin saçmalığını açığa vurmaktadır. Bizim uygarlığımızın saçmalığını. Soruyor Godard «B. B. nin, Boeing 707'nin, Niagara Çavlanının görüntülerini bellememizin bir gereği var mı? Bir gereği var mı, madem yaşamıyorsunuz, varolamıyorsunuz. Ne gereği var almanın, edinmenin, bilmenin? Yaşamak, görmek, varolmak gerek.»
Çılgın Pierrot ise Godard'ın bütün yapıtının zirvesi, uç noktasıdır. Aynı konular, her keresinde yepyeni bir açıdan ele alınmakta ve olağanüstü bir düşünce silsilesi ile birleştirilmektedir. Bu film seyredilir, beğenilir ya da beğenilmez ama bölük pörçük parçalara ayrılıp çözümlenemez. Her sahne, kendi bağımsızlığı içinde, bütünü oluşturmaktadır. Filmde sık sık yeri geçen Renoir'in izlenimci tablolarından edinilen duygular gibi, filmi seyrettikten sonra duyulacak şey, bir renk, biçim ve ton harmonisinin bölünmez bütünlüğünün verdiği yüce duygu olacaktır

VIII

ve sonuç.

Godard'ın bütün yapıtı, özgürlüğe kavuşma çabası, deneyidir. Bu kurtuluş, bütün durumlarda, yalnızca bir kendine dönüş, öz olanın araştırılması ile yani, bütün bağların kopartılması, gereksiz yüklerin terkedilmesi ile açığa çıkarılmaktadır. Filmlerinde dağınık olarak tüm düşüncelerini serpiştirmekle, Godard özgürlüğü aramaya çıkmıştır. Serseri Âşıklar'dan Çılgın Pierrot'ya değin bütün yapıtı, alabildiğine kişiseldir. Godard, bütün bunların ardında korku verici bir varoluş eksikliğinin saklı olduğu bir bilinci didik didik eder, bilgiyi eleştirir, edinme susuzluğunu açığa vurur Bu açıdan Godard'ın kinizm'i bir kopma, indirgeme çabasından başka bir şey değildir. Ne ilgisizliktir, ne de küçümseme. Gerçeğin olduğu gibi, başka, yabancı olarak tanınmasıdır.
Seçmek gerek, yaşamak ya da düşünmek. Düşünmek ölmektir. «Bizi yıkmakta iken dünyaya iye olmanın düşünü kurmaktır». Tersine yaşamaya çalışanların, elleri boş, dünyaya kendilerini terkedenlerin ezilmemeleri olanaklıdır Yaşamı anlatmak, onu yaşamaktan kolaydır. Sözcüklerin yanında olmak, şeylerin yanında olmaktan rahattır. Bu gibileri için Godard'ın filmleri hiçbir şey demek değildir, çünkü bunlar için sözcüklerin ötesinde boşluk vardır Sözcükler, şeylerin yerini almıştır. Bir düşünce edinmenin kendilerini akıllı kılacağını sanırlar. Oysa, bir düşünceye ve onun karşıtına iye olmaktır akıllılık.
Godard'ın bütün filmleri denemelerdir. Bu yapıt rahatsız edici ise, devindiği ve devinmemizin nedeni oluşundandır bu. Godard'ın yapıtına girmenin bir giz'i vardır. O da arayışın, gerçeğe doğru yürümenin bitmediğidir. Godard, «ben kapıları açmayı severim, der. O kadar.»



françois truffaut / jean - luc ya da bir dostluğun tarihçesi

Jean-Luc Godard'a 1948'e doğru rastladım; Messine caddesindeki sinematek'te ve Cluny Palace'da gösteriler yapan Quartier Latin sinema derneğinde. Böylelikle Rohmer'i ardından Rivette ve Godard'ı tanıdım.

O sırada André Bazin'in yönetiminde Travail et Culture'de çalışıyordum. Godard okuldaydı sanırım. Rivette Rouen'den dönmüş, her gün sinemaya gidiyordu.

Godard'ın bendeki ilk anısı mı? Kara gözlük takmıyordu, kıvırcık saçlı, çok yakışıklıydı ve düzenli davranışları vardı. Ayrıca Rivette onu onaltı milimetreyle çevirdiği bir küçük filmde oynatmıştı. Anne - Marie Cazalis'in de oynadığı Le Quadrille.

O sırada Godard'da en çok ilgimi çeken şey kitaplarla il gileniş şekli oldu .Bir arkadaşta akşam toplantısındaysak hiç çekinmeden kırk kitap açıyor ve hep ilk ve son sayfalara bakıyordu.

Herzaman fazlasıyla tezcanlı ve sinirliydi. Sinemayı bizim sevdiğimiz denli seviyordu, şu var ki o aynı günün öğleden sonrasında beş ayrı filmin birer çeyrek saatini görmeye gidebilirdi. Sanırım bunu sevdiği filmler için şimdi de yapıyor hâlâ. Pickpocket'i bütün oynatım süresince yirmişer dakikalık parçalar halinde görmeğe gitti.

Bugünkünden çok daha neşeliydi o sıralar. Özellikle eş anlamlı sözcüklerle bir çok söz oyunları yaptığını ansıyorum. Şimdi bunları yazıyor, filmlerine yerleştiriyor.

Bana öyle geliyor ki bugünkünden daha fazla konuşuyordu. Çok daha fazla. Uzun süre Jamaica'ya gideceğini duyduk, bir gün babasıyla birlikte ayrıldı. Döndüğünde ayrıntılı bir gezi öyküsü dinleyeceğimizi umuyorduk. Hiç bir şey yoktu. Ondan sonra çok konuşmadı artık.

Sonra onu uzun bir süre göremedim. Bu arada o bir barajda çalıştığı dönem de vardı. Günün birinde Cahiers'de görünüverdi yeniden, bize çevirdiği o belge filmden sözediyordu. Rohmer'le sıkı fıkı dost oldu ve Rohmer'in Normandiya'da bir şatoda çevirdiği Petites Filles Modèles'in çevirimini az çok izledi.

Bir gün İsviçre'den onaltı milimetrelik bir kısa film getirdi; şimdi Anna Karina'yla yeniden yapmak istediği ve gerçekten çok iyi bir film olan Une Femme Coquette.

Jean Luc Godard son kerte aykırı düşünceli ve sessizdi, öyle ki Une Femme Coquette'i görene değin sinemalık yetenekleri olabileceğini akıl etmemiştim. Çünkü düşüncelerini ortaya koymazdı hiç. Sorunları genellikle sertlikle ve kolayca yargılardı. Chabrol de böyleydi bir parça.

Jean - Luc tartışmayı sevmez. Arasıra çok karanlık görünen bir yargıyı bir anda verir, ama bu çok sonra anlaşılabilir ancak. İlkin fırıldak gibi yargı değiştiren bir sanır insan. Ayrıntılara girmeyi hiç sevmezdi, hiç bir zaman. Bu da Rossellini'yle en önemli ortak yanıydı işte.

Ardından Jean - Claude Brialy, Nicole Berger ve Anne Collet'nin oynadığı les gerçons s'appellent Patrick'i çevirdi. Bu filmi çok güzel ve çok başarılı bulmuştum.

Sonra gene çok başarılı bulduğum Charlotte et son Jules vardı. Jean-Luc'ün arkadaşları için bu filmde çok değerli bir şey vardı: bu askere giden Belmondo'ydu, filmde onu Godard konuşmuştu. Godard'ın ses uyumu filmi çok duygulu yapıyordu, olması gereken bu değildi, oysa Belmondo kendisi sözlendirdi filmi. Histoire d'un Eau'yu bundan az sonra yaptık. Ama birlikte değil. İşte nasıl olduğu: su baskınlarına vurulmuştum. Haber filmlerinde bunu görmeyi çok seviyor ve kendi kendime bütün bunların içinde oyuncuların olmaması ne yazık diyordum. Paris çevrelerinde su baskınları olduğunda Braunberger'yi gördüm.

Ve «Brialy ile bir genç kızı götürüyorum, bana bir parça boş film ver» dedim, «gidip harcayalım. Doğaçlama çalışacağız.»

Montereau'ya gitmek için ayrıldık. Ama orada hemen hemen su yok gibi bir şeydi. Suyu bulunca da film çekmeye istek kalmıyordu. Çünkü evini barkını bırakmış sıkkın insanlar görüyorduk. İnsan gülünç bir sinema yapmak için bir kayık tutmaya utanıyordu biraz. Götürülen sekiz yüz metre boş filmle hafta sonu bitip dönünce insan duygulanıyor. Bu taslağın bir ana düşünceyi gereksindiğini düşündüm ve Braunberger'ye gereçleri bırakmak istediğimi söyledim. Godard sonradan çekilenleri gördü. Çevirime katılmamıştı. Filmimden hoşlandı. Filmin çevrildiği düzene önem vermeden bir kurgu yaparak bununla bir şeyler anlatmak istiyordu. Ben hiç ilgilenmedim. İstediği gibi kurguladı, müziği seçti, bir açıklama yazdı. Bütün bunları da harcamalar az olsun diye çok çabuk yaptı. Sonucu gördüğümde çok hoşlandım, amma pek az şey yap -



JEAN - LUC GODARD MASCULIN FEMININ 1966

tığıma bakarak imza koymak Sonunda birlikte imzalamağı kararlaştırdık.

O sıralar Godard senaryolara katılmayı denemeye başlamıştı. Pierre Roustang'la tanışmıştı ve ona ısmarlama filimler yapmak üzereydi. Pourquoi viens tu plus tard? adlı içkiciliğe karşı bir filmin konuşmalarını yazacaktı belki Sonra da, o çağda henüz bir diyalog ustası olmayan Audiard işi yüklendi.

Kısa süre sonra Jean-Luc, Beauregard'ın yaptırdığı bir filme, Pecheur d'Islande'a ad vermeden katıldı ve 400 Darbe'nin sürümünden bir ay sonra benden Beauregard'a okumak için A Bout de Souffle'un senaryosunu istedi.

Birkaç yıl önce yazdığım bir öyküydü bu. Bir hafta sonu boyunca süren, çok etkili bir olaylar dizisi izlemiştim.

Oğlanın biri geceleyin Saint-Lazare garı yakınlarından bir kordiplomatik araba çalmıştır Havre'a doğru yola koyulur ve aptalca bir kural ve ışık hikâyesi yüzünden peşine düşerler. Aynasızın birini öldürür. O andan sonra bütün fransız polisince aranmaktadır. Cumartesi gecesi Pigalle'de bütün sinemalarda polis baskınları vardır. Ben de oradaydım o zamanlar, iyi ansıyorum. Saat saat yaşanan olayların gelişimi çok ilgi çekiciydi.

Cumartesi tanımı verilir. Pazar gazete yok. Pazartesi adı ve fotoğrafı vardır Ağ yeterince korkunç bir biçimde çevremektedir onu.

Kimliğini nasıl bulmuşlardı? Interpol'dan. Bu herif Amerika'da kısa bir süre bulunmuştu. Bir drug-store'a girmiş, Sing - Sing'e kapatılmıştı. Angelvin gibi; yurda dönmesi için anababasından para istemişlerdi. Dönerken, gemide, Fransa'ya yıldızlarla örneğin Georges Guétary, konuşma yapmak için giden ufak tefek, bir Amerikalı kadın gazeteciyle tanışmıştı.

Bunun için yakalanışına bu yıldızlar tanık olduğunda: onu tanıdım, genç bir kadınla geldi. Çok sevimliydi, dediler Bu Amerikan hikâyesi beni çok ilgilendirdiydi. Filmin orta yerinde bir geriye dönüş yapacaktım ve geceleyin arabayı çalması da Havre'a kızı beklemeye gidebilmek için dir diye düşünüyordum.

Toneorde yakınlarında Touring Club'un bir yatında yakalanıyordu sonunda. Bu tekneye girmiş ve çıkarken görülmüştü. Hırsız sanıyor ve Paris'e telefon ediyorlardı. Polis te aradıkları adam olduğundan hiç şüphelenmeden geliyordu.. O arada para edinmek için birisine saldırıyordu, filimde olduğu gibi. Cüzdanını çalmak için bir herifi merdi vende izler diye düşünüyordum.

Işte bu öyküden, gerçeğe yeterince yakın kalmaya çalışarak bir senaryo yapmıştım: benim gangster kişiliğim son kerte evimsizdi. Bob'le Flambeur'den çok Scarface'e yakın. Her şey diplomatın arabasından çaldığı ve ona üç gün boyünca ürkmüş bir tilki havası veren devetüyü bir palto

çevresinde kuruluyordu.
Braunberger bu taslağa ilgi duymuştu. Ama ben ilk ateşliliğimi yitirmeye ve 400 Darbe için notlar almaya başlamıştım.
Jean-Luc senaryoya yalnız başına çalıştı, biraz çevirimden önce, özellikle de çevirim sırasında. Sonu tümden değiştirdi: benim taslağımda, oğlan yolda yürür ve insanlar onun geçtiğini görünce, tıpkı bir filim yıldızıymış gibi birer ikişer çeşresinde toplanırlarken bitiyordu filim. Çünkü akşam gazetelerinin ilk sayfaları onun fotografıyla kaplıydı. Daha korkunç olabilirdi bu. Suspense'li bir şey gibi. Godard çarpıcı bir son seçti, çünkü benden daha karamsardı,
Bu filmi yaptığında gerçekten umutsuzdu. Ölümü filme almak gereksinmesini duyuyordu, bu sonu istiyordu. Ondan yalnız bir cümleyi kesmesini istedim. Sonunda polisler ateş ederken içlerinden biri arkadaşına «çabuk, belkemiğine doğru!» diyordu. Ona «bunu koymamak gerek» dedim. Çok serttim. O cümleyi kaldırdı Godard'ın sonunu olduğu gibi seviyorum.
Bu çevirimden anılarım mı? Günlük çekimleri görüyordum gelmemi isteyen Jean-Luc'tü. Çünkü işler iyi yürümüyordu: Jean Seberg güvensizdi, Beauregard da çok sinirliydi. Jean-Luc'ün yöntemlerini anlamıyordu ve gördükleri üstüne hiçbir yargısı yoktu. Takımın havası başlangıçta oldukça kötüydü. Coutard'a bile içtenlik yavaş yavaş geldi. Belmondo; o çok güvenliydi çünkü akıllıydı ve Jean-Luc'ü iyice anlamaya başlıyordu. Günlük çekimler beni şaşırtıyordu, özellikle çarşaflar atındaki sahneyi ansıyorum. Bunlar korkunç güzel çekimlerdi, hazırlıksız, görsel düşünceler taşıyorlardı.
Bir başka kez otomobille dönüyordum, öğleyin yol üstünde çevirimle uğraşan küçük bir takım gördüm: bunlar Godard, Coutard ve Belmondo'ydu. Başlangıçtaki otomobil çekimlerini alıyorlardı. Durdum. Çevrimin sonuydu bu. Beraber iyi bir an geçti.
Tüm evrelerinde filim bana çok heyecan verici göründü: sözlendirmede, kaba kurguda; kurgunun tümden bitiminde, de, Jean-Luc'ün uyumu sağlamak için attığı bazı ayrıntılara acıyordum.

A Bout de Souffle, Jean-Luc'ün bütün filimleridir: benim yeğlediğim odur. En üzünçlüsü de odur. Yürek parçalayıcı bir filimdir. Derin mutsuzluk vardır onda ayrıca. Aragon'un dediği gibi «derin, derin, derin» dir.
A Bout de Souffle Jean Vigo ödülünü aldı.
Gerçekten de A Bout de Souffle, l'Atalante'in bir kalıtçısıdır Vigo'nun Filmi Jean Daste ve Dito Parlo yatakta birleşirken biter Kuşkusuz, o gece bir çocuk yaptılar: A Bout de Souffle'ün Belmondo'su...
A Bout de Souffle'ün şaşırtıcı yanı bir adamın yaşamının filim yapmaya hiç elverişli olmayan bir noktasında yapılmış oluşudur İnsan çöküntü içinde, üzünç içindeyken filim yapmaz. Bir filim yapmak, tutun ki bir otelde ya da apartımandasınız; kısacası, özdeksel kaygılardan sıyrılmışsınız, işte o zamanki düşüncelerinizle filminizi yaparsınız. A Bout de Souffle'de bir serseridir filmi yapan, budur işte tansık, hem mutsuz hem yalnız olup ta filim yapmağa gücü olan insan azdır
Bu konuda, Jean-Luc çevirim sırasında bana son kerte acımasız bir şey söyledi «Kendimi hiç rahat hissetmiyorum. Senden senaryoyu istemekle yanlış iş gördüm. Ben kendim bir tane yapmalı ve sana onu imzalatmalıyım...» Bunu da yapardım, pekalâ. Senaryo ona olduğunca yardım etmişti sanıyorum. Jean-Luc, A Bout de Souffle'daki gibi bir durum bulduğunda başarıyı elde ettiğini kanıtladı. Vivre Sa Vie'de bir kız var. Bu durumdadır o da, başlangıçtan yolun sonuna değin ölüm vardır. Bu iki uç arasında Jean-Luc istediğini yapabilir: arkası doğalca geçer Kendimce ben Godard'ın şimdiki altı filmini iki bölüğe ayırıyorum: iki kez üç filim. Benim yeğlediğim bölük, A Bout de Souffle, Vivre Sa Vie ve Le Mépris'dir. Ortak noktaları bir belge filimdeki gibi izlenen bir baş-kişiden yola çıkmalarıdır Bunlar üç üzünçlü filimdir. En çarpıcılar bunlardır Otobiyografik olmaktan çok yaratıcılığın payını taşırlar.
Basitleştirmek için diyelim ki Petit Soldat, Une Femme est Une Femme ve les Carabiniers'de Godard düşüncelerini önde tutmuştur. A Bout de Souffle, Vivre Sa Vie ve Le Mépris'deyse duygularını...

Çeviren **M. Emre**





JEAN - LUC GODARD / PIERROT LE FOU 1965





JEAN - LUC GODARD / PIERROT LE FOU 1965



SİNEMANIN sungu çapan PATLAYIŞI



PIERROT LE FOU

Şaşırtıcı bir partiden geç vakitte eve döner Pierrot/Ferdinand, Marianne'a rastlar, geceyi birlikte geçirirler. Sabah ansızın Frank gelir Marianne'ın evine. ÇOK KARIŞIK BİR HİKÂYE.. OAS'DAN BİRKAÇ ADAM.. HERŞEYİ AÇIKLIYACAĞIM SANA. Frank'ı öldürürler. Güneye kaçarlar. Yol üzerinde bir benzinciden benzin alırlar ama ödeyemezler, paraları yoktur BÜTÜNÜYLE BİR SERÜVEN FİLMİ, SON METRESİNE KADAR. BİR AŞK HİKÂYESİ GİBİYDİ.. BİR AŞK HİKÂYESİ GİBİYDİ. Güney Fransa'nın küçük kentleri. Radyoda polis kimliklerini bildirmektedir, oturur konuşurlar bir kahvede. İzlerini örtmek için arabalarını yakarlar. YAYA YÜRÜMEK YOLCULUKLARIN EN SAĞLIKLISIDIR. SEKİZİNCİ BÖLÜM, CEHENNEMDE BİR MEVSİM. FRANSAYI KATETMEKTEDİRLER. Robinson yaşamı. UMUTSUZLUK, UMUT, YİTİK ZAMANIN ARANIŞI, AŞK YENİ BULUNMUŞTUR. Balık avlarlar. Günler geçer. Marianne bu yaşamdan sıkılır. CENNETTEKİ ZAMAN DOLMUŞTUR. Sonraki bölüm UMUTSUZLUK.. OAS'dan bir kaç kişi gene, çok KARIŞIK BİR HİKÂYE. Marianne'ı yitirir Pierrot/Ferdinand, Toulon'da bulur sonra. 50 000 dolarlık bir oyun üzerine dönen bir gangsterlik hikâyesi. Marianne'la Pierrot/Ferdinand birlikte takipçilerini vururlar. Sonraki bölümde Marianne yalan söyler Pierrot/Ferdinand'a. Aşk, tutku, kıskançlık.. Pierrot/Ferdinand Marianne'ı öldürür, sonra da dinamitle kayalıklarda intihar eder. Patlayan herhangi birşey, bir insan vücudü. Kırmızı, mavi ve siyah, çok güzel, çok garip, trajik, yüreğe, göze ve kulağa hitap eden bir son.

SİNEMA JEAN-LUC GODARD..

Her büyüklükğe upuygun bir çerçeve gerek.Orta malı bir yığın türedi sinemacının doluştuğu bir alanda, yedi yılda 11 filim bitirdikten sonra bir yere vardı Jean-Luc Godard. A bout de souffle, Le Petit Soldat, Une femme est une femme, Vivre sa vie, Les Carabiniers, Le Mépris, La Bande à part, Une femme mariée, Alphaville, Pierrot le fou, Masculin Féminin; konuşma, eleştiri, yergi, bir çözümleme ya da bir ayrışım niteliği taşıyan, gerçekle insan arasındakileri tınlayacak bir biçimde en vurucu açıdan oynak, çoşkun bir yaratıcılıkla beyazperdeye getiren uyartkan, yürekli, yorucu filimler, modern sinemanın önde gelen yapıtları; yedi yıla sığdırılmış bıçak sırtı keskinliğindeki atak bir çalışmanın, irkiltici, kimi zaman taşkınsı, delidolu, saygın bir çabanın ton kopukluklarına dayanık tortuları, yüksek gerilimli verileri. Korkusuz, gerektiğinde yeterince saldırgan ve gerektiğinde yeterince uysal, zorlu bilgece sözlerle, ölüme yargılı oluşun anlamını veren kara bir alaycılıkla, çekim senaryosuna gereksinmeden salt Godard'a özgü üstü kapalı anlatma beğenisi ve kimi zaman çalımlı bir portre betimleyiciliğinin ardında olanca içtenliğiyle kekre, köpeksi bir duygunluk, kaygılılık sırıtan, belgeci bir tutumla özgür filmler oluşturan, yıpranmış geleneksel sinemadan kesinlikle sıyrılarak kendi ayrıksılığını yaratan, başkaldıran, salt kişisel bir sinema yapısını erek edinerek ortalıklara çıkmaklığıyla amacına en kestirmesinden atılan, kuraldışılığın tükeniksiz, görkemli egemenliğinde uygunsuzlukla durmadan değişen bir ortamın korkusuzluğunu, yabansı güzellikteki kargaşasını, kuralsızlığını (gerçek sanatın bir kuralı olamaz) her yeni filminde bir kez daha açık seçik belirli bir başkalıkla sunan, ustaca dengeleyen, bir bireysel - Godard anlatısını akkınlığını, soluk keserliğini sonuna değin yitirtmeden ara vermeksizin üsteleyen, anlattığını önceden hazırlıksız, doğaçtan, soru ve karşı - sorularla, çelişmelerle, tepkilerle, kanıtlarla ortaya seren, yozlaştırmaksızın yürütebilen, geliştiren, güvensiz, kasıntı davranılarının iğreti yapmacıklığı ötesinde ölümün ve ölüm korkusunun sinsi varlığını güçsüzlük içinde ezikçe duyan gitgide oyununu daha bir çabuklukla oynamaya itelenen çağdaş insanı olgun, kuru bir açıklıkla gösteren, seyirciyi olayları örmek, bağlamak, bir sonuca kavuşturmak'lara katılmaya, kendi düşüncelerini özgürce bütünlemeye, bir bireşime götürmeye, seyircilikten kurtulmaya çağıran bu denli sıkboğaz, tedirgin eden gözlemci Godard'dır. Aragon'a göre Godard «bir dahinin çocuğu», «bugünkü sinemanın onuru» dur.

Jean-Luc Godard bir karşı koyma kişisidir baştan aşağı pekitilmiş ya da düpedüz öyle olmayı özleyen. Önde gelen kaygısı bir kavgaya sahip olmaktır, alıcısı dünyayla ilişki kurmakda kusursuz bir araçtır. Yaşam, yapıt: aynı atılımdır. Yaşayan ve yaşamayı gösteren aynı hareket, aynı serüven.

Coşkulu bir direncin insanıdır ama yapıtının hiç bir ye-



JEAN - LUC GODARD / PIERROT LE FOU 1965

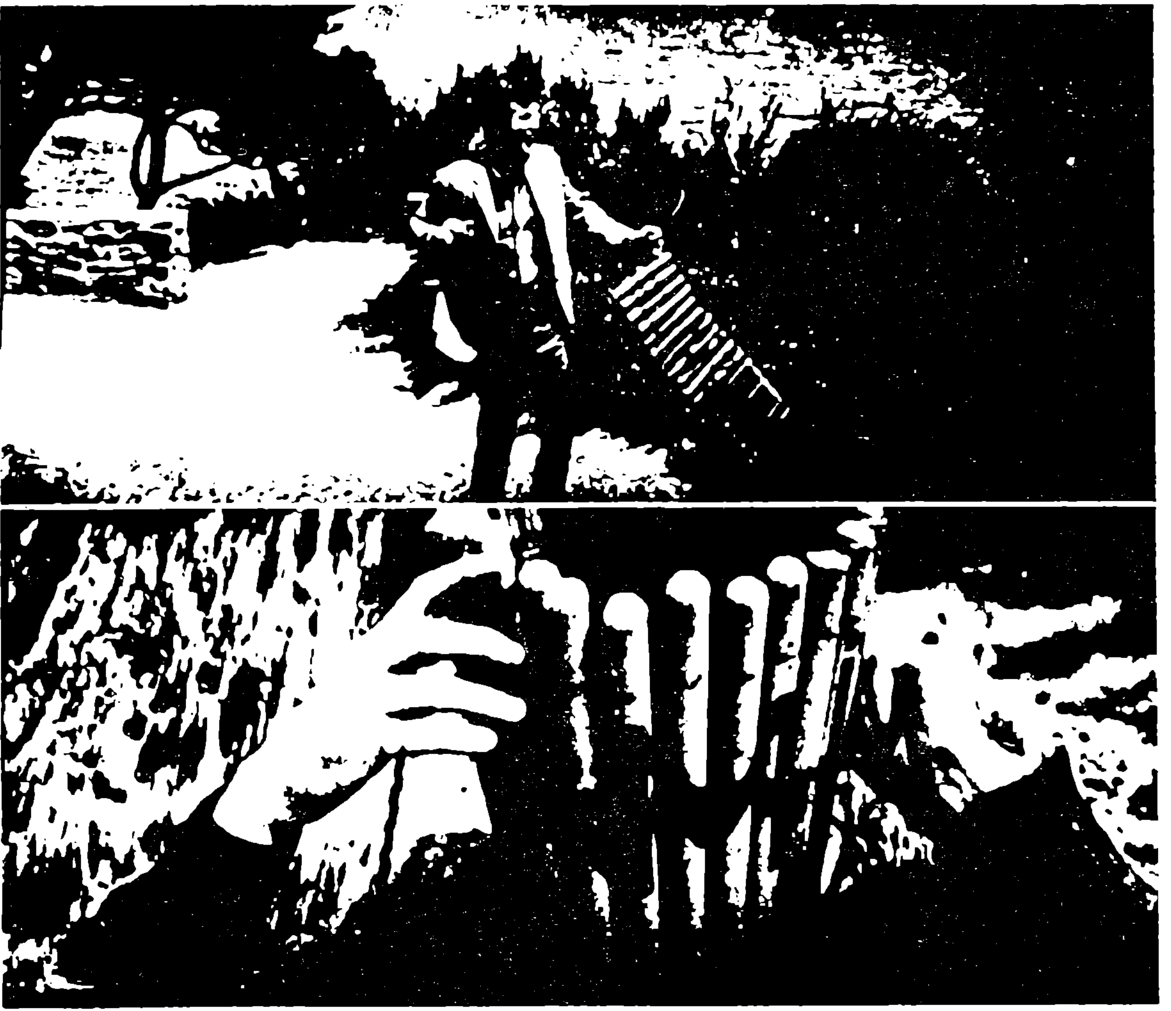
rinde dünyayı değiştirme tutkusuna, sığ bir öğreticiliğe kapılmamış, o türlü bir olumluluk türküsüne kendini vermemiş, salt hep göstermiştir, nasıl ya da niçin olduğunu ikinci dereceye atarak. Belki Rosselini etkisi. «Şairane» liğinin ilk ve son cümlesi şudur: «Tabaklar tabaktır, sanlar insandır. Ve yaşamak yaşamaktır.»

Ama onda hiç bir itici, uyarıcı yan bulunmadığı da söylenemez. Genellikle, kendine özgü doğaçtan yaratısıyla, canının, çektiği gibi filim çevirmesiyle söz edilir Godard'-dan, Godard'a göre yaşamak alay etmektir, bencilliktir, filim çevirmektir, anında yaşanılan yaşantıdır. «Roman biçiminde deneme ya da deneme biçiminde roman bütün yaptığım, yalnız tek ayrım yazmak yerine, filim çekmem.

Düşündüklerimi görüntülere dönüştürüyorum.» diyen Godard için roman gibi geleneksel anlatı yapısını ve biçimlerini altüst edecekmiş görünen akıntılı derin bir estetik evrimin önüne gelen sinema, içinde bulunulan zamanın değerlendirilmesidir, içinde yaşanılan zamanın burgulayıcı üstünlüklerine, doyumsuz ürkünç güzelliklerine karşı uyanık olmak, saygı göstermektir.

A BOUT DE SOUFFLE'DAN PIERROT'YA

İlkin modernliğin, uygarlığın sürekli değişkinliklerinin karmaşasındaki başka çıkar yol varolmadığından onları çevreleyen saçmalığa görünürde umursamazlıkla aslında büzük bir içe dönüklükle baş eğen iki sevgilinin; yaptıklarının ve kişiliğinin tutsağı, kendisine Patricia'yı hiç üzüntüsüz ve yalansız sevmek yetisini sağlayan sorumsuz, bağlantısız yaşantısını Humprey Bogart'lık özentileri dışında tekdüze sürdürmekten sıkkın, filmin sonundaki ölümü mantığın, seyircinin, ahlâkın kaçınılmaz sonucu olan, Isa'ca bir ağırbaşlılıkla, soğukkanlılıkla gözleri kapalı, o boşverişin doruğundaki sevimli tikiyle soylu ölüme koşan (ölüm çözüm değildir der Fritz Lang Le Mépris'de, her filminde ayrıksı bir biçimde betimlediği ana tema ölümdür, Godard'ın.) sınırlarını tanıyan onları aşmak gerektiğinde de en azından ölümü kabullenen eylemin kişisi Michel Poiccard'la erkek saçlarıyla bütün bütün dişi Patricia'nın yaşanan çağın sorunlarına değgin bilinçsizce konuşmalarını sarsıcı bir sinema diliyle ilettiği, «Seberg'le Belmondo ve Paris üzerine bir belge filim» diye tanımladığı sinemanın aracılığıyla bir kurtulma deneyi A Bout



JEAN - LUC GODARD / PIERROT LE FOU 1965

de souffle'la büyük başarı kazanan, sonraki ürünleriyle başarısını sürdüren, giderek adı Ferdinand olan bir erkekle onu Pierrot diye çağıran bir kadının yaşadıkları tutkuyu, Godard belleğinin ve duyarlığının çılgınca düzensizliği içinde, «mutluluğu» ile dile getiren Pierrot le fou'yla parlak yaratıcı mekanizmini en son kertesine çıkaran Cahiers du Cinéma'nın Vénus'ü bu efsanemsi İsviçreli, bir sinema altından girdi üstünden çıktı, doludizgin değiştirmeye girişti yıktığını, yapıtıyla '59 dan bu yana Yeni Dalga'yla Godard'ın yapıtının A Bout de Souffle'la başlayıp Les Carabiniers'den geçerek Pierrot'ya varan birinci evresi tamamlandı böylece. Şimdi bir yerde Godard. Bir yerlerde. Buradan öte Pierrot le fou'ya değin uyguladıklarını, gerçekleştirdiklerini nasıl aşacağını, tekrarın çıkmazlarında tökezlenmeden kendini nasıl yenileyeceğini zaman saptayacak.

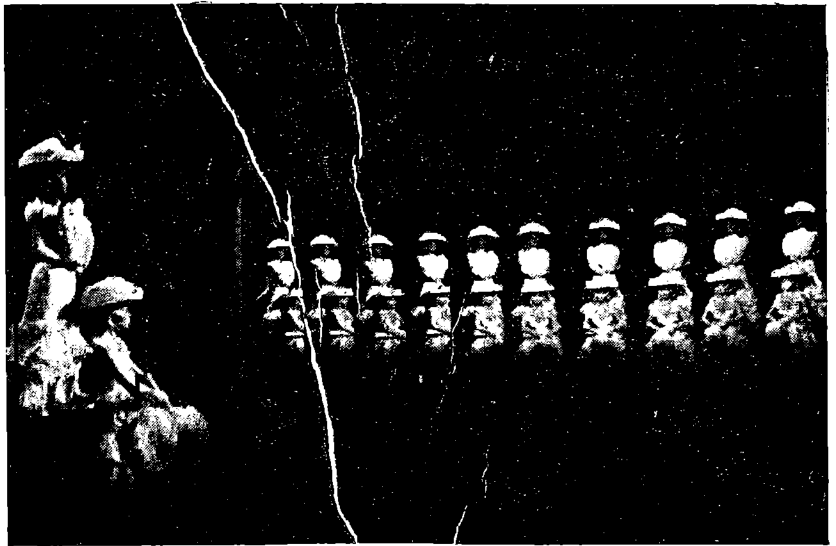
ADI FERDINAND'DIR.

Pierrot le aşağılatıcı bir dünyayı betimler ve öz değerler üzerine kuruludur: bir yanda düzensizlikler, saçmalıklar, bir resimli roman uygarlığının yoğun tortusu, faşizm, Viet-Nam rezilliği vb. öbür yanda sanatın, güzelliğin yüce noktasına ulaştığı doğa, bir «cennet» yeniden bulunması, ebedi göğün altındaki sonsuzluk ve uzayıp giden bir deniz. Pierrot / Ferdinand'la Marianne kararsızlık içinde oradan oraya salınır dururlar. A Bout de Souffle'ün engel tanımayan «anarşist» kişisi çıplak ayaklarla yürüyen bir şair haline dönüşmüştür. Godard bir yığın aktarma'lardan yararlanır: Rimbaud'dan, Elie Faure'dan, Lorca'dan, Céline'den Aragon'a değin. Sonra Picasso, Renoir, Modigliani, Matisse, Chagall, Van Gogh.

Sonuç olarak Pierrot le fou, kuşkusuz sinemaya vurucu bir «güzellik», alabildiğine soylu bir bakış özgürlüğü, benzeri ender rastlanan nitelikler getiren, her çekiminde belirgin Godard nabzının attığı gerçek anlamda çağımız için bir filimdir, baştan sona ağır, olağandışı bir «güzelliğin» izleyeni yorgun düşürdüğü, kopardığı. Her seyredişte yeni zenginlikler veren Pierrot le fou, belki de Godard'ın varıp varacağı son aşama olacaktır.

Bu yazının bağnazca bir hayranlığın ifadesi olduğunu belirtmeliyim.

FİLİMLER



VIVA MARIA'DA BRIGITTE BARDOT, JEANNE MOREAU.

İHTİLÂL FANTEZİSİ

VIVA MARIA. LOUIS MALLE yönetiminde çevrilmiş bir Fransız - Meksika ortak yapımı. Yapım/Nouvelles editions de films, Artistes Associes, Vides cinematografica 1965. Yapımı/Oscar Dancigers. Senaryo/Louis Malle, Jean-Claude Carrier Görüntüler/Henri Decae. Müzik/George Delerue. Dekor/Bernard Evein. Giysiler/Ghislain Uhry. Kurgu/Kenout Peltier, Suzanne Baron. Oyuncular/Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, George Hamilton, Claudio Brook, Poldo Bendandi, Françisco Reiguera, Paulette Dubost, Carlos Lopez Moctezuma, Jonathan Eden, George von Rezzori.

Brigitte Bardot ile Jeanne Moreau Meksikada buluştular, renkli cinemascope, bol figüranlı, şarkılı, alabildiğine hareketli, taşkın bir filim ortaya çıktı: Que Viva Maria!

Bu Louis Malle'in son filmidir. Louis Malle mi? Sinemaya vurgun kuzey Fransalı bir genç, eski I.D.H.E.C. öğrencisi, Cousteau'nun yardımcısı vb.. Denizi ve serüveni çok seven Malle bugün 34 yaşındadır. Viva Maria'ya kadar 5 filim yaptı: Ascenseur pour l'echafaud/İdam sehpası 1958 Louis Delluc ödülünü aldı, Les Amants Venedikte başarı kazandı, Zazie dans le metro yeterince anlaşılmadı, Vie privée/Özel Hayat başarısız bir filim olmaktan kurtulamadı, Le Feu follet ise kuşkusuz bir başeser'di. Viva Maria için verilecek yargı da delidolu bir taşlama filmi olmaktan öteye gitmediğidir.

Malle, Viva Maria öncesi filmi Le Feu follet'deki «kapalı oda sineması» karamsarlığından, umutsuz havasından ürkerek tür değiştirmek, Zazie dans le metro'daki gibi anlatımını yenilemek istemiş olabilir, belki de bunun etkisiyle neşeli, hafif bir filim yapmak amacını güdüyor ve senaryocusu Jean-Claude Carriere'le birlikte amacın en direk yoldan gerçekleştirirken kara komedi türünde benzerine ender rastlanan çılgınca bir taşlamayı başarıyor Decae'nin parlak görüntüleri, Bernard Evein'in dekorları, la Belle Epoque'un cicili bicili giysileri, ünlü oyuncular, kalabalık kadro, üstün yapım olanakları Malle - Carriere ikilisinin çabasına katılıyorlar. ve başarıyı tamamlıyorlar.

Viva Maria 1900'lerde geçiyor: dizboyu karışıklıklarla, isyanlarla, ihtilâllerle çalkalanan 20. yüzyıl başlarının Lâtin Amerikasında gösteriler yapan bir varyete topluluğu, balerin eskisi bir dansöz, Maria Jeanne, sonradan topluluğa giren İrlandalı erkeksi bir dişi, Maria Brigitte. Olaylar gelişiyor, Malle gerekli öğeleri yerli yerine yerleştiriyor, ikinci yarıyı hazırlıyor. Maria Jeanne ile Maria Brigitte'in danslı, şarkılı strip-tease'leri, yoksul köylüleri peşine takıp ağalara karşı çıkan ihtilâlci önder Flores'in perdede görünmesine kadar sürüyor, buradan sonra Viva Maria'nın azbuçuk rengi değişiyor. Malle ihtilâle övgü mü düzüyor belli değil. Flores'in öldürülmesiyle Maria'lar yarım kalan ihtilâlin başına geçiyorlar, alt tabakaları örgütlendirip diktatörü ve yardakçılarını deviriyorlar, ülkeyi kurtarıyorlar. İhtilâl başarılıyor. Bu ilâhi ve kaçınılmaz bir son'dur.

Gerçekte hikâyenin, olayların akışının pek önemi yok Viva Maria'da. Malle'ı ilgilendiren salt anlık komik durumlar ve sonraları. Gene de bu ilgileniş yetkin bir bütünlük içinde oluyor, nedeni Malle'in sağlam bir sinemacı oluşu, sinema anlatımında en gerekli öğe olan olayı kurma ve anlatma, sinematografik düzenleme yeteneğine sahip oluşu. Başka birinin Viva Maria'daki olaylar dizisinin altından kalkabileceğini pek sanmıyorum. Bu çeşit filmlerden kendine özgü anlatımıyla, zengin buluşlarıyla, delidolu esprisiyle, Fransız yanıyla kolayca sıyrılıveren Malle, Viva Maria'da geçen her anı değerlendiriyor, her gag'ın hakkını veriyor, hikâyenin gelişiminde ortaya çıkan durumları filmin çılgın akışına uygun olarak ince ince işliyor (gene de kimi yerde teklemekten kurtulamıyor)

Filimde bir gülme anından başka gülme anına geçen süre içinde seyirciyi kaplayan, öyle yoğun falan olmasa da bayağı belirgin, ince bir gerilim kendini duyuruyor, bu gerilim gülmenin doruğunda boşalıyor ve sonra tekrar dolup dolup boşalıyor Godard'dan sonra Amerikan sinemasının büyük etkisini (Western, comedie musicale v.b.) yansılıyor Malle, Viva Maria'da coşkunlukla.

Ayrıntılara inmeden kesmek gerekirse şu söylenebilir kısaca

Kadınların yalnızlığı, ihtilâl, oyuncu

kumpanyalarının kulis arkası, politikanın sergilenişi, Bunuel'i akla getiren din adamının teşhiri, değişik durumlar gibi çeşitli temaları kapsayan Viva Maria taşlamanın, kara alayın da ötesinde, hafif romantisme havasına karşılık sadece bir hareket filmidir. Şu da unutulmamalı, Malle'ın en iyi filmi hiç değildir.

sungu çapan

GROTESK BİR TAŞLAMA

SIGNORE E SIGNORI / KADINLAR VE ERKEKLER PIETRO GERMI'nin filmi. Konu / Luciano Vincenzoni, Pietro Germi. Senaryo / Age, Scarpelli, Vincenzoni, Germi. Görüntü Yönetmeni / Aiace Parolini. Kurgu / Cergio Montanari. Müzik / Carlo Rustichelli. Oyuncular / Virna Lisi, Gastone Moschin, Olga Villi, Alberto Lionello, Beba Loncar, Franco Fabrizzi. Yapım / Dear Film, Roma Robert Hagiag, Paris 1966.

Aslen Genova'lı olan, oysa en tutarlı yapıtlarını (örneğin «Kanun Namına», «Umut Yolu», «Kıskançlık», «İtalyan Usulü Boşanma», «Aldatılmış ve Terkedilmiş» gibi) Sicilya toplumunu, Sicilya geleneklerini eleştirmekle meydana getiren Germi'nin bu son - ve Cannes şenliğinde tartışmalı bir ödül alan - filmi önceki yapıtlarından oldukça değişik.

Bunun başlıca nedenini hiç kuşkusuz ki bu kez uyguladığı - ve bir aşamadan çok bir gerileme örneği olan - grotesk, aşırı, zaman zaman kaba tutumunda aramak gerek.

«Bayanlar ve Baylar» ın ayni çevrede (taşra şehri), ayni kişiler (taşra burjuvazisi) arasında cereyan eden üç bölümünde taşlama her ne kadar önceki iki filim (İtalyan usulü boşanma, Aldatılmış ve Terkedilmiş) gibi törelsel bir yönteme hizmet ediyorsa da bu kez sanatçının bakışı, ve eleştiri gücü, daha çok bir tip karikatürüne dayanmaktadır.

Filmin ilk bölümü, konu olarak, gayet klâsik bir erotik fıkradan hareket etmektedir, ikinci bölüm bir kez daha evlilik - boşanma davasını ele almakta, nihayet üçüncü bölüm ise biraz daha ileriye giderek İtalyan erkeğinin cinsel davranışı üzerinde ağır basmaktadır.

Germi için grotesk karikatür aslında iki yönlü bir silahtır: filmin ticari başarısını sağlamlaştıran ve, ayni zamanda, sansürden öyle pek kolay kolay geçemiyecek bir takım gerçekleri ortaya atmağa yarıyan bir silâh («Bayanlar ve Baylar» Germi'nin kilise ve papazlar karşısında tutumunu önceki filimlerden çok daha belirli bir şekilde açıklıyan verilerle donatılmıştır örneğin).

«Bayanlar ve Baylar» da esas dava sadece taşra burjuvazisinin taşlaması değil, esas dava bir tüm olarak çağdaş italyan toplumunun cinsel davranışıdır. Doktorlar, sanayiciler, dükkân sahipleri, mimarlar ve eşleri... kişiler bunlar, ve kişileri harekete getiren, birbirlerile çatıştıran, komplolar kurduktan, skandallara iten ve, hiç kuşkusuz, gülünç durumlara sürükleyen bir cinsel tatminsizlik. Öyle sanyorum ki filmin asıl anahtarı burada ve Germi'nin eleştirisini özellikle bu açıdan değerlendirmek gerek.

Aşk ülkesi İtalya'da cinsel tatminsizlikten söz açmak adeta saçma gibi görünebilir, oysa durum apaçık - ve Germi bu durumun çeşitli nedenlerini belirtiyor -, italyan erkeği malî yeteneği, toplumsal itibari ne denli yeterli olursa olsun çoğunlukla cinsel baskının, cinsel tatminsizliğin kurbanı oluyor, Germi «Latin Lover» (latin aşığı) mitosunu iyiden iyiye çürütüyor böylece.

«Bayanlar ve Baylar» ın kahramanlarına bir göz atalım: ilk bölümde orta yaşlı, zengince bir doktorla karşılaşıyoruz. Doktor aptal gibi görünen, güzel, iç gıdıklayıcı bir eş'e sahiptir, oysa kendine, eşine, en yakın arkadaşına güvenen bu doktor gülünç bir oyunun gülünç kurbanı olacaktır. Bu ilk bölüm aslında tanıtıcı bir giriştir, fıkranın dar çerçevesi içinde Germi bize taşra sosyetesinin meydana getirdiği mikrokozmusunun yaratıklarını takdim etmektedir Oysa cinsel tatminsizlik, cinsel iştah daima ön plânda.

Sakallı, evinde ezilmiş, işinde ezilmiş banka memurunu saf veznedar kızın kollarına atacak tutku sadece duygusal değil. İtici unsur gene duygu adı altında maskelenen bir cinsel arzudur, banka memurunun meşru eşi ile hiçbir zaman tatmin edemiyeceği bir arzu.

Kahvede oturup gelip geçen kadınlara uzaktan, bir hayli uzaktan, laf atanlar da ayni tatminsizlik ve çaresizlik içinde, oysa araiarında bir değiştirme yöntemi uyguluyorlar: birinin eşi rahatça öbürünün sevgilisi oluyor. Şu var ki bu sonuç dahi güçsüzlüklerinin bir örneğidir. Dön dolaş ayni çevrenin kişileri artık pek çekici görünmüyen bir aşk zincirinin esirleri olmuşlar. Bir gün yoldan 16 yaşında taptaze bir kız geçecek ve kurtlar canlanacak, yıllanmış Don Juan'lar dirilecek. Bir çeşit insan avı başlıyor, oysa av avcılardan daha baskın çıkacak ve para ile kapatılması mümkün gibi görünen olay gene bir cinsel birleşme ile sonuçlanacak.

Aslında bütün bunlar bilinmiyen ya da, bundan önce, italyan sinemasında anlatılmıyan şeyler değil. Germi, grotesk bir karikatürün çerçevesi içinde, zaman zaman biraz daha ağır basıyor, güldürmek, eğlendirmek, alay etmek gayesile bir takım gerçeklere değiniyor, oysa taşlaması yüzeyde, eleştirisi kolay, sonuçları olağan.

Giovanni Scognamillo



SIGNORE E SIGNORI'DE VIRNA LISI.

KUZEY MASALI...

BİR AŞK GECESİ / KARE JOHN. LARS - MAGNUS LINDGREN yönetiminde çevrilmiş siyah - beyaz bir İsveç filmi. 1965 Senaryo / Lars Magnus Lindgren. Kamera / Rune Ericson, Müzik / Bengt Arne Wallin. Oyuncular / Christina Schollin, Carl Julle, Helena Nilson.


KÂRE JOHN / BİR AŞK GECESİ

Hemen belirtelim, tutucu çevrelerin ahlâkdışı olarak nitelendirdikleri İsveç filmleri geniş seyirci yığınlarının açık-saçık film diye ilgisini top'uyor Bir yerde ülke olarak İsviç'in cinsel ilişkiler konusunda uyandırdığı kanı bu. Sinemaya da bulaşması kadar olağan birşey düşünülemez. «Bir Aşk Gecesi» üstüne yazı yazarken iki yol var: «Çarpıcı bir sinema diliyle anlatılmış gerçekçi bir aşk hikâyesi benzeri kalıplaşmış tekerlemelerle işi geçiştirmek, ya datepeden inme iki İsveç filmi görmüş seyircinin yaptığı gibi en somut ölçütden hareket ederek filmlerin hangisinin daha «açık - saçık» olduğunu araştırmak!. Her iki yola da karşı olduğumuza göre bir üçüncüsünü bulmak gerekiyor İsveç sinemasının çok kendine özgü bir sinema olduğu, eleştirisinin de bu yüzden yeterli sonuçlara varamayacağı ileri sürülebilir. Ancak İsveç sineması yalnızca kendi ülkesinin sınırları içinde kalmayıp tüm insanlığın önüne çıktığına göre kutuplara uzaklığını yakınlığını düşünmeksizin ürünlerini evrensel sinema sanatı ölçülerine vurmakta bir sakınca yoktur sanırız.

İşe önce filmin yapısından başlayalım.. Kuzey denizi kıyılarında küçük bir kasaba.. Arada bir yükgemilerinin yanaştığı kasabanın lokantasında bir garsonkız çalışıyor Kocasından ayrılmış, şirin mi şirin bir kız çocuğu var.. Yalnız ve mutsuz.. Derken günün birinde kasabaya yük getiren gemilerden birinin kaptanı çıkageliyor, kendisiyle ilişki kuruyor. Birbirlerine âşık oluyorlar Ne varki kaptan tekrar denize dönecektir. Ayrılmak zorunda kalıyorlar.. Kalın çizgileriyle belirttiğimiz filmin kuruluşunda masal unsurunun sözsahibi olduğunu görüyoruz. Yalnızlık ve mutsuzluk ormanında aşkı arayan bir kadın ve bir erkek. Ne arabozucu kötüler var, ne de sosyal engeller.. Lindgren, bir başka ülke sinemasının, Fransız sinemasının masalcısını, Jacques Demy'i aklagetiriyor. Demy'nin «Cherbourg Şemsiyeleri» filmini hatırlayalım; orada da küçük bir kıyı kasabası, kasabanın şemsiyeci dükkânında çalışan bir gençkız, benzincilik yapan sevgilisi ve ayrılık vardır.

İncelemeci Richard Roud'un belirttiği gibi Demy'nin filmleri bir çember içinde geçer. «Cherbourg Şemsiyeleri» bir benzinci dükânında başlamakta, bir başka benzinci dükkânında bitmektedir. Lindgren'in filmi de bir kıyı kasabasında başlar bir başka kıyı kasabasında biter. Masalın en belirgin özelliği de budur zaten: sınırları belli bir değişmezlik.. Ancak bu «değişmezlik» i Demy'nin kullanışı ile Lindgren'in kullanışı arasındaki farka değinmek gerekir. Demy'e göre çemberi oluşturan aşktır, başka bir deyişle Demy aşkı masallaştırmıştır. Lindgren'in çemberi ise yalnızlık ve umutsuzluk üstüne kurulmuştur, gene başka bir deyişle Lindgren yalnızlık ve mutsuzluğu masallaştırmıştır. Bir genellemeye gidecek olursak İsveç insanının yalnızlık ve mutsuzluğu değişmez kaderleri olarak kabullendikleri öne sürülebilir. Lindgren kamerasını güneşe, denize tüm tabiata çevirerek küçüklü büyüklü çerçeveler çizip içine kadınla erkeği yerleştirmekte, mehtaba bakıp ağlayan 18. yüzyıl romantikleri gibi mutsuzluk, yalnızlık diye sızlanmaktadır. Lindgren'in kişilerini küçük kıyı kasabalarından seçmesi sembolikdir. Kişilerin yalnızlığı o tür yerlere ait olduklarından ileri gelmemektedir. Lindgren yalnızlığı kavram olarak belirtmek için bu yerleri seçmiş olabilir. Demy'nin aşk masalları için fransız kıyı kasabalarını seçmesi gibi.

Lindgren'in geriye dönüşleri aslında mutsuzluk çemberinin kırılmazlığını göstermek için yapılmış gibidir. Kadın ve erkeğin aşklarının gelecekle ilgili bir garantisi olmadığını ortaya çıkarır geriye dönüşler. Daha doğrusu Lindgren bu garantiyi vermemektedir. - Anita, Anna olduğu gibi ilerde birbaşkası, sözgelişi Maria'da olabilir -. Aşk ile mutsuzluk ve yalnızlık arasındaki dialektik ilişki, Lindgren'i aynı ilişkiyi inceleyen Antonioni'ye yaklaştırmaktadır biran. Antonioni aşkın sonluluğu karşısında mutsuz, yalnız kalan kişileri anlatır, anlatırken de kişileri hep belirli bir düzenin içinde ele alır. Bir anlamda düzeni yargılar. Lindgren'in kişileri ise bir masal dünyasının kişileridir. Ve galiba Lindgren'in en büyük çkmazı masal kahramanlarını düzenle iligili sorunlar içinde ele almasıdır.

Lindgren 18. yüzyıl romantikleri gibi mehtaba bakıp mutsuzluk, yalnızlık diye sızlanıyor demiştik. İlk bakışta haklı görünebilir Lindgren. Tabiat - insan ilişkisinin insanlar arası çatışmağa ağır bastığı bir ülkede tabiatı mistifike eden insan biryerde kendisini de mistifike edebilir. Ancak bu mistifikation çembe- kırılmadıkça İsveç sinemasının evrensel sesleniş gücü belirli bir çizgiyi aşamayacak, ürünlerin dünya seyircisi önünde genellikle açıksaçık oluşlarıyla ilgi toplayacaktır. Oysa Lindgren anlatmak istediğini en iyi biçimde seyirciye sunabilmektedir. Tabiat içinde insanı kamerasıyla en etkileyici açılardan yakalayabilmekte, uzun süre belirli bir mekânda kapalı kaldığı halde bile değişik görüntü düzenlemeleriyle filmin ritmini koruyabilmektedir.

Lindgren'in sinema sanatına katkısı güzel bir «kuzey masalı» olmuştur. Şüphesiz masalın da insan gerçeğinde bir yeriyurdu olduğu önesürülebilir. Ne varki Lindgren işi tersyüz etmiş, insan gerçeğine masalın içinde yervermeğe kalkmıştır.

tanju akerson

ÖPSENE BUDALA / KISS ME STUPID. Mario Camerini'den sonra Wilder de klasik vodvilinden hareket ederek bir cinsel - güldürü denemesine girişiyor Hikaye bayat olmakla filim zaman zaman bir The Apartment'in duygulu havasını hatırlatıyor, çoğunlukla konuşmalar oyuncuların senaryocu - yönetmen Wilder'in sayesinde durgunluğunu giderebiliyor. (D. Mart K. Novak)

●● VIVA MARIA. Yeni dalga'cı Louis Malle, Brigitte Bardot Jeanne Moreau ikilisinin oyunculuk yarışmasının ardında tüm «viva» lı filimlerle gırgır geçiyor.. Latin Amerika ihtilâlleri Malle için hiç kuşkusuz bir karikatür malzemesi.. Ancak Malle, elindeki malzemeyi evirip çevirip ustaca diyalektiğini kuruyor: Başlarına kim geçerse geçsin — strip teazci kızlar da olsa — vakti geldiğinde köylüler devrim yapacaklardır. (B. Bardot, J. Moreau, G. Hamilton).

● SOKAK KIZI IRMA / IRMA LA DOUCE. Başarılı bir müzikalle yola çıkan Wilder bu kez bütün çabalarına rağmen, çok konuşan, altın kalpli yosma klişesini tekrarlayan bir filim yapmaktan öteye gidemiyor Iki iyi oyuncu da Irma'yı kurtaramıyorlar Boşa giden bir çırpınma, Wilder için oldukça başarısız bir deneme. (J. Lemmon, S. Mc Laine)

DUNYAYI KURTARAN ADAM / OUR MAN FLINT Bir Bond taşlaması. Dünyayı tehdit eden bir örgüt, korkunç labaratuvarlar, olağanüstü bir gizli ajan servisi ve iç gıdıklayıcı özel bir harem. Adamımız Flint Bond'u silip süpürüyor Daniel Mann Bond taşlamasını başarıyor gibi görünüyorsa da madalyonun tersi öyle değil. Buluşlarla dolu ilk yarıdan sonra ikinci yarıda iş çığrından çıkıyor (J. Coburn, G. Rodan).

KAHRAMAN SILAHŞOR / INVITATION TO A GUNFIGHTER. Olağan, dürüst tutumlu, tutarlı, dar bütçeli bir western. Richard Wilson'un çoğu filimlerindeki gibi önemli olan karakterlerin çizilmesi, kişilerin çatışmasıdır Dar olanaklarda ağır gelişen filim ,zorlamaya girmeden, iyi - kötü, olumlu - olumsuz çatışmasını oldukça değişik bir silahşör tipi ile hallediyor.

●●● HAMLET Sekiz yıllık bir çalışma sonucu Shakespeare'i sinemalaştırma çabası.. Yaşlı Kozintsev bu zorlu uğraşın altından kalkıyor Yirminci yüzyılın entellektüel bunalımını duyan bir Hamlet ve kaderini çizen gökboyu şato duvarları.. Kozintsev'in bale yapan kamerası beşyüz öncesi dekorlar içinde çağdaş bir trajediyi boyutluyor (I. Smoktunovski, A. Vertinskaya)

PEYGAMBERLER TARİHİ / THE BIBLE. Kutsal kitap foto-roman tekniğiyle perdeye aktarılıyor Gülünç, saygısız, dört saatlik bir sinema çalışması.. Bir yerde John Huston gibi bir sinema ustasının ticari çarklar içinde nasıl ezilip gittiğinin acıklı dramı..

●● BİR AŞK GECESİ / KARE JOHN. Lars-Magnus Lindgren, küçük bir kıyı kasabasında gelişen yirmidört saatlik bir aşk hikâyesi anlatıyor Mutsuzluk, yalnızlık temaları pastoral bir anlayışla işleniyor.. Lindgren'in düzgün, yalın bir sinema dili var Anlatmak istediğini en iyi biçimde verebilen sinemacılardan.. (C. Schollin, K. Julle)

YEDİ ALTIN ADAM / SETTE UOMINI D'ORO. Özenti sinemacı Marco Vicario bu kez de güldürü - taşlama türünde bir soygunculuk hikayesine el atıyor Yer yer ince buluşların, esprilerin varlığı filmin bütünlükten yoksun oluşunu gölgeliyor ama sonuçta Yedi Altın Adam bir «Rossana Podesta defilesi» olmaktan kurtulamıyor Bütünüyle ticari kaygının kendini duyurduğu boş bir filim. (R. Podesta, P. Leroy).

● KADINLAR VE ERKEKLER / SIGNORE E SIGNORI. «Italyan Nikahı», «Aldatılmış Ve Terkedilmiş» filmlerinde Sicilya'nın tutucu ahlâk anlayışını taşlayan P Germi bu kez taşra burjuvazisinin kadın - erkek ilişkilerini ele alıyor.. Çevrenin hiciv yoluyla sosyal incelemesine girişirken üç ayrı hikâye kuruyor, sonunda hepsini toparlayıp ortak bir yargıya varıyor Germi'nin sinema dilinde de önceki filmlerinde ağır basan portre çizimlerinin yerini kıvrak, hacimli bir kamera çalışmasının aldığı görülmekte... (V Lisi, G. Maschin)

UYUYAN GUZEL / THE SLEEPING BEAUTY Çaykovski'nin müziği, Sergeyev'in kareografisi, Leningrad Bolşhoy balet topluluğu ve ünlü bir masal. Sadece balet ve müzik. (O. Sizova, Y Solovyon)

PEMBE PANTER / THE PINK PANTHER. Sofistike güldürü uzmanı Blake Edwards, vodvile yönelen ve Hitchcock'un Catch a Thief'ını hatırlatan bir bürlesk yapmış. Hikaye önemsiz, buna karşılık renkler, dekorlar, ve filmi tek başına sürükleyen Peter Sellers var Gerçekten eğlenceli bir Blake Edwards kokteyli. (D. Niven, C. Cardinale, R. Wagner, Capucine, P Sellers)

LA GUERRE EST FINIE

jorge semprun

alain resnais

SAVAŞ BİTTİ

savaş bitti

sinematek